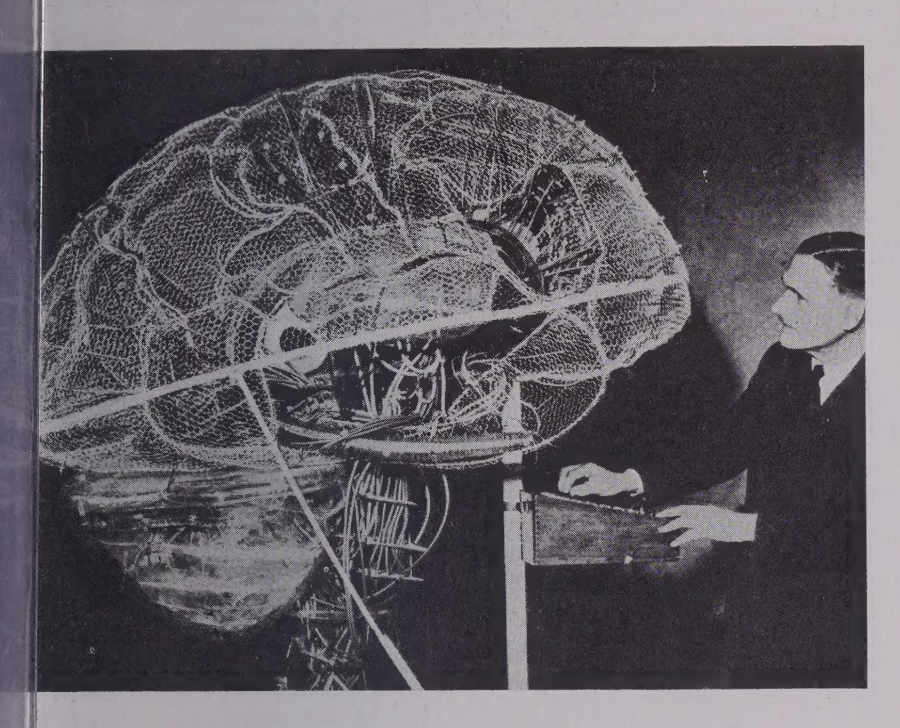
índice
de artes y letras

[A]ÑO 10 - NUM. 93 • MADRID, SEPTIEMBRE 1956 • PRECIO: 10 PTAS.

SUMARIO



[E]L MISTERIO DE LAS TORTUGAS [D]EL DOCTOR WALTER

● Los hombres de ciencia y aun los [si]mples curiosos de todo el mundo co[no]cían la tortuga del doctor W. Gray [W]alter, del Instituto Neurológico Bur[d]en, en Bristol (Inglaterra). Era, en ver[d]ad, un artificio ingenioso, capaz de [in]quietar y aun de turbar a cualquier [p]ersona reflexiva. Pero más turbadora [a]ún fué la aparición de la segunda tor[tu]ga, con los sorprendentes y no sabe[m]os si misteriosos efectos que produjo. La tortuga del doctor Walter es un [a]rtificio mecánico, en forma de testáceo, [d]e un poco más de medio metro de lar[g]o, provisto de tres ruedas que hacen [e]l oficio de patas. Hasta aquí, nada ex[tr]aordinario, pues estamos en presencia [d]e un simple juguete mecánico. Pero [a]hora empieza el aspecto, diríamos pro[d]igioso, del asunto. La tortuga no sólo [ti]ene patas movidas por medio de pe[q]ueños motores eléctricos, sino que dis[p]one de ojos, en realidad de un solo [o]jo, que consiste en una célula fotoeléc[tr]ica. Este ojo conecta con un cerebro [e]lectrónico muy sencillo, formado por [d]os válvulas, a la manera de las má[q]uinas de calcular y de los aparatos de [c]ontrol empleados en la nueva técnica [ll]amada Automática. Es decir, que el ce[r]ebro de la tortuga, supuestos ciertos [e]stímulos, ciertos datos, da respuestas [c]ongruentes y previstas.

La tortuga, gracias a estos dispositivos [m]ecánicos y electrónicos, funciona con [a]utonomía. No sólo se mueve por sí [m]isma, sino que busca su alimento. El [a]limento de la tortuga consiste en luz, [q]ue transforma en electricidad y alma[c]ena en sus baterías de acumuladores. [D]e día, el exceso de luz hace que la [t]ortuga se esconda en los rincones os[c]uros. De noche, sale por su propia ini[c]iativa y se pasea por la casa en busca [d]e alimento, situándose frente a las su[p]erficies pulidas donde se refleja la luz [d]e las lámparas.

● Esto parece bastante fantástico. Sin [e]mbargo, hay más: sucede que el ani[m]al mecánico tropieza con un obstáculo [e]n sus correrías. El hecho queda registrado en el cerebro electrónico de la tortuga, es un dato que se almacena en su «memoria» (entiéndase con reservas esta palabra), y en adelante, cuando el ojo de la tortuga capta la imagen del obstáculo, por ejemplo, la pata de una silla, contornea el objeto y evita el tropezón. Tenemos, pues, un aparato que se comporta aparentemente como un animal vivo, aunque sabemos que no es sino una máquina.

El doctor Walter, dedicado al estudio de las analogías entre el funcionamiento de las máquinas electrónicas, de calcular y de control, y la cerebración de los seres vivos, tuvo la idea de construir otra tortuga, igual a la primera, y observar el comportamiento de las dos máquinas. El efecto fué prodigioso. Los dos animales mecánicos andan juntos por la casa, tienden a juntarse, se juntan, giran abrazados. El doctor Walter, que debe ser algo bromista, aunque sus bromas no carecen de seriedad, manifestó a los periodistas, en la época de estos experimentos, que las dos tortugas mecánicas se habían «enamorado». Afirmó que cuando las separaban estaban «tristes» y se buscaban.

¿Qué hay en esto de metáfora y qué hay de lenguaje directo? Aquí nos encontramos en una zona ambigua, en el filo de contacto y encuentro entre lo viviente y lo mecánico. Esta ambigüedad se hizo manifiesta, por otra parte, desde el invento de los aparatos mecánicos de control y de las máquinas modernas de calcular. Los técnicos que manejan estos artificios suelen hablar de ellos usando expresiones en rigor sólo adecuadas para el hombre. Por de pronto, es costumbre darles nombres de persona, como la famosa serie de los Mark. Y así, los técnicos dicen que Mark está fatigado, que no se encuentra bien, que no quiere trabajar... Se toman en préstamo vocablos de la anatomía y de la psicología humanas para designar órganos y modos de funcionar de las máquinas electrónicas. Así, ya el hecho de llamarlas «cerebros» indica la irresistible seducción que ejerce la similitud aparente entre ambas esferas, tan radicalmente distintas. También suele decirse que la máquina «piensa» y que tiene «memoria», que «cumple órdenes» e incluso que «aprende». Un límite extremo de estas metáforas es la afectividad amorosa que el doctor Walter atribuye a sus tortugas mecánicas.

Por razones elementales de pulcritud intelectual sería deseable que se crease un vocabulario preciso y especial para los fenómenos de la Cibernética y de la Automática. Es una tarea a realizar ante la aparición de estos nuevos hechos.

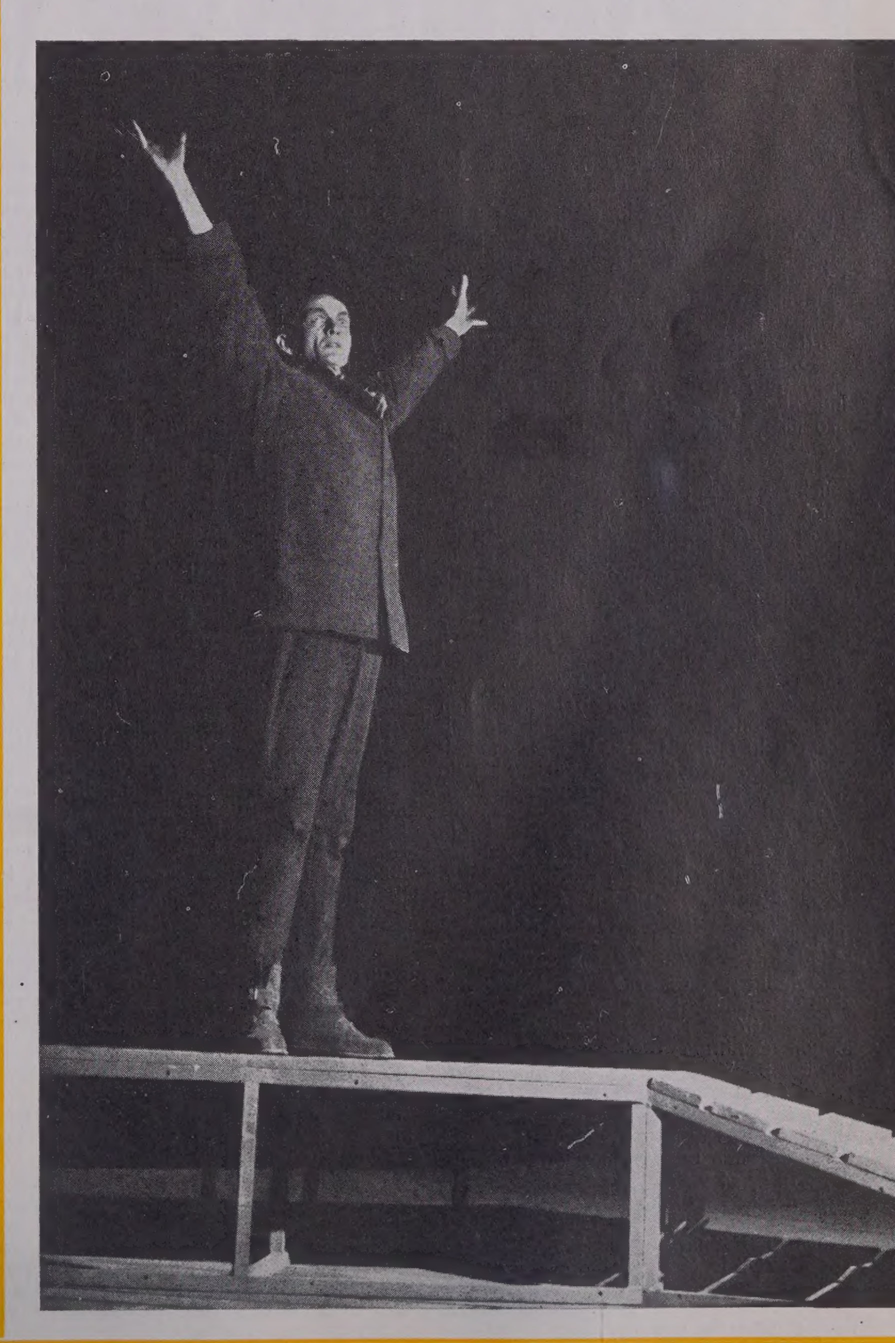
Pero es justo reconocer que tales metáforas, por inadecuadas que sean en el fondo, responden a apariencias de gran fuerza. Por de pronto, tiene que impresionar mucho la indiscutible realidad de que los cerebros electrónicos son capaces de llevar a efecto cálculos que ningún matemático y ningún equipo de matemáticos podría realizar en el mismo tiempo y aun, prácticamente hablando, en ningún tiempo. Esto sugiere la idea de que las máquinas electrónicas de «pensar» (de nuevo entrecomillamos la palabra) son superiores al hombre, al menos en ese campo restringido. Sin embargo, tales artificios han sido ideados y construídos por los hombres

● Al decir que los cerebros electrónicos son obra del hombre tenemos que

(*Pasa a la página siguiente.*)

EL DIABLO Y EL BUEN DIOS

Información completa en la página 27. (Fotos Pic)



(*Viene de la página anterior.*)

matizar este enunciado, de evidencia tan obvia. Porque la cosa resulta un poco complicada cuando meditamos en ella. En efecto, es la verdad que aquellas máquinas y tantos otros prodigios de la civilización científica moderna no son obra exclusiva de ningún hombre concreto, de ningún individuo, y aun cabe decir que, en rigor, de ninguna suma de individuos presentes. Nadie, ni el cerebro más poderoso de la Humanidad, es capaz de dominar intelectualmente la obra ingente de esta civilización. Por mucho que sorprenda puede afirmarse, debe afirmarse, que en ciertas esferas de la ciencia los mismos hombres dedicados al cultivo del saber manejan recursos superiores a su propio pensamiento. Extremando un poco la tesis, pero sin caer en falsedad, diremos que esos sabios no «entienden» lo que piensan. Si, a pesar de tal deficiencia, consiguen pensar es gracias a ciertos símbolos, los símbolos matemáticos, que les permiten operar con razonamientos casi mecánicos. Ya la misma matemática es un mecanismo, unas andaderas, unas botas de siete leguas, unas alas que permiten volar en el vacío, alas con carriles, soportes de trayectoria definida, por donde puede viajar el pensamiento y consumar asombrosos periplos sin extraviarse. Pero estas alas han sido inventadas en un lento proceso de abstracción, a través de milenios, y son la obra de la Humanidad, la suma y la rectificación de muchos hallazgos de consecuencias imprevisibles cuando fueron encontrados. Por último, está claro para cualquiera que ningún científico realiza sus descubrimientos por sí solo, sino que, aun trabajando en la soledad, opera con el concurso de muchos hombres, gran parte de ellos muertos y otros vivientes. Y eso sin mencionar la investigación en equipo, que es otra máquina de cerebración, sin la cual se va haciendo cada vez más difícil realizar cualquier progreso en la ciencia. Por tanto, debemos concluir que la ciencia y la técnica modernas, en definitiva, el mundo moderno, son la obra no de unas cuantas inteligencias individuales, sino de una inteligencia colectiva y plural, superior por sus efectos al pensamiento de cada uno de los hombres concretos y reales. Empero, hemos de advertir, claro está, que la inteligencia colectiva, aunque causa necesaria, no es la causa suficiente para crear el saber científico, pues el individuo de genio, el sabio, sigue siendo indispensable.

Ahora bien: está claro que la inteligencia colectiva explica que hombres limitados —y todos lo somos— puedan construir máquinas y realizar obras que les son, en cierto aspecto, superiores. Es el caso de las máquinas de pensar. De ahí el efecto misterioso y en cierto modo sobrehumano de algunos inventos y fenómenos artificiales.

● Dicho esto, convendrá arriar velas y retener el ímpetu de la fantasía. ¿Qué hay de verdad en las analogías entre las máquinas de control electrónicas y el dispositivo psiconervioso de los animales y aun de los seres humanos? El padre Gabriel Lorente, con su doble autoridad en la materia, dice lo siguiente: «Se ha podido comprobar que el sistema nervioso utiliza descargas eléctricas en la transmisión de impulsos. Ciertos tipos **dinámicos** de memoria utilizados en las máquinas tienen analogías con la memoria en un ser vivo. Algunos trastornos mentales de tipo circulante, como lo son los estados obsesivos, ofrecen características similares a las averías en las memorias de tipo dinámico» (es decir, la llamada **memoria** de los cerebros electrónicos). Varios físicos, entre ellos C. E. Shanon, citados por el referido autor, aplicaron los principios de la lógica simbólica al cálculo de los circuitos eléctricos. En los procesos nerviosos de los seres vivos intervienen circuitos semejantes a los de las máquinas.

¿Y qué decir de las afectividades atribuídas a las máquinas de calcular por quienes tienen trato con ellas? ¿Qué decir del supuesto amor nacido entre las tortugas del doctor Walter?

También en este campo existen analogías que se explican, claro está, por ciertos automatismos de respuesta de los cerebros electrónicos. Pero ello no deja de suscitar una inquietud turbadora, al encontrarnos, aparentemente, en una zona límite, como hemos dicho al comienzo de este trabajo, donde surge una vacilación nacida de similitudes casi misteriosas entre máquina y viviente. Porque en rigor no hay por qué no admitir en las afectividades de los vivientes, también, una acción automática que rige afinidades, atracciones, inclinaciones. Precisamente este campo está relacionado con el instinto, y el instinto se comporta con peculiar automatismo, como todo el mundo sabe.

● Pero hay un límite que ninguna analogía puede franquear. Este límite es aquel donde empieza la conciencia. Los estudios comparados de cibernética y neuropsicología, si bien pusieron de manifiesto las relaciones analógicas entre las máquinas y los seres vivos, también sirvieron para destacar radicales diferencias. Estas diferencias son más que diferencias. Constituyen una heterogeneidad fundamental e insalvable. La máquina es incapaz de formar conceptos abstractos, aunque se comporte como si los formara. Un hombre no sólo piensa funcionalmente, sino que sabe que piensa. La máquina maneja datos y el hombre también; pero el hombre, además, y esto es decisivo, se entera de los datos que maneja. La máquina no sabe lo que hace ni sabe para qué lo hace. El hombre, en cambio, es esencialmente teleológico, es decir, una criatura de fines, que obra por algo y para algo.

Todo esto es obvio, sin duda. Pero, con ser obvio, no deja de situarnos ante el misterio del hombre y de la conciencia, donde tiene sus fronteras un mundo aparte, una esfera superior, precisamente la esfera humana. Todo lo demás gira en función de esta otra realidad superior, incluso la ciencia, por objetiva que sea, pues siempre será ciencia del hombre y, en definitiva, subordinada al hombre. Esta verdad patente, y que nunca debe perderse de vista, es, sin embargo, compatible con el hecho, igualmente cierto, de que el hombre, criatura débil, a menudo torpe y ciega, ha llegado y está llegando muy lejos en la exploración y el dominio del mundo de la objetividad material. Tan lejos llega al sumar las fuerzas de pensamiento de la Humanidad entera, presente y pasada, que se vuelve perpleja y asustada de sus propias obras y por momentos se turba, y nos sentimos perdidos en la magia de nuestros artificios, a los que empezamos a temer.

Alvaro **FERNANDEZ SUAREZ**





«Caballero oriental», robot que fuma y bebe. Construído en 1900, pertenece a la colección de Charliat.

SANTAYANA ENTRE LOS ARABES

En septiembre de 1952 fallecía en Roma el gran filósofo y poeta español Jorge Santayana, y dos semanas después INDICE dedicaba un homenaje póstumo a su memoria, siendo la primera revista española que le tributaba, en número especial, el más valioso y singular de los homenajes de que posteriormente había de ser objeto este gran español por parte de la Prensa de todo el mundo.

Y en su número de diciembre de ese año, la revista cairota "Al-Quitab" publicaba un interesantísimo artículo, en lengua árabe, del conocido escritor egipcio Abbas Mahmud Al-Akkad, bajo el título de "Santayana, el poeta. 1863-1952", que por su relieve, como recuerdo, queremos resumir ahora para el público de habla española, quizá poco informado de lo mucho que a los árabes interesa todo lo español, especialmente la Poesía y demás géneros literarios españoles y sus figuras más destacadas.

El trabajo de Abbas Mahmud Al-Akkad —de seis páginas de extensión en árabe, que vienen a ser unas doce en español—no es el primero de su clase que a menudo vemos publicados en la Prensa árabe, no sólo de Oriente, sino de todos los países musulmanes. También podríamos dar una extensa relación de traducciones arábigas de obras de autores españoles de fama, empezando por la del inmortal Cervantes; pero limitémonos hoy a hablar de este artículo referido al inolvidable Santayana.

El autor empieza diciendo: "Hace dos meses perdió el mundo uno de sus filósofos: Jorge Santayana, el filósofo español y americano, que a principios de este año hacía exactamente el número diez de los grandes pensadores que existían en todo el mundo...

"Se conocieron sus padres en las Islas Filipinas; él nació en España; desde los nueve años vivía en los Estados Unidos; completó sus estudios en Alemania e Inglaterra, y viajó por Oriente y Occidente. Así vivió Santayana corporalmente en un Continente, al tiempo que mentalmente lo hacía en otro, aunque en ambos dejaba sentir su presencia a través de su pluma y de su elocuencia. Su producción literaria ha sido ininterrumpida desde que contaba diecisiete años hasta su muerte, ocurrida en Roma cuando se acercaba a los noventa...

"Escribió obras de crítica y de arte; creó una escuela filosófica moderna propia; hizo poesía y trató de cuestiones sociales y políticas... En fin, que es imposible dar una lista acabada de sus incontables obras, lo mismo que resultaría difícil hablar de Santayana, en estas breves líneas, tratando de todas sus actividades. Por eso escogimos una de las más importantes, cual es la actividad poética, aunque, repetimos, Santayana era siempre el mismo en las actividades religiosa, filosófica, histórica, como en la artística, literaria, política y social. Es más, incluso el propio Santayana no se consideraba gran poeta, y tampoco lo era en opinión de sus críticos y admiradores. Sin embargo, nosotros creemos que en sus producciones, en sus obras, en sus pensamientos, en todo lo suyo, era un gran poeta, un auténtico poeta, porque era el maestro de una escuela filosófica bien conocida y porque consideramos que los filósofos yerran al hablar al hombre en el lenguaje de la sabiduría y de la ciencia, y no de la poesía, que es la forma más verídica de expresión del pensamiento de los filósofos, como lo era, en realidad, el gran Santayana español..."

Y prosigue: "Nosotros emitimos nuestro juicio luego de conocer la opinión del Profesor Rice—que comentó la poesía de Santayana—y la respuesta que a este respecto redactó el propio Santayana.

"Habla Rice de ciertas dificultades que impidieron a Santayana que fuera un auténtico poeta; dificultades que, a nuestro juicio, provienen de un error de interpretación diferencial entre el intelecto filosófico-poético y la facultad filosófica-poética. Así, cuando se dice de un escritor que tiene facultades filosóficas y poéticas, los críticos creen ver en él mitad filósofo y mitad poeta, o sea, filósofo a medias y poeta a medias, y, por tanto, no es para ellos un verdadero filósofo y tampoco un auténtico poeta.

"Suposición que, a nuestro juicio, es errónea, ya que la facultad filosófico-poética implica, es verdad, la existencia de mitad filósofo y mitad poeta, pero residiendo ambas facultades en una misma inteligencia, que es, por ello, perfecta, porque puede considerar —y de hecho considera—las cosas de una forma que es incapaz de hacerlo un poeta, por precisar, esta especial manera de verlas, de ambas facultades a la vez.

"En otras palabras, valga el ejemplo siguiente: el agua se compone de oxígeno e hidrógeno; pero no por ello podemos decir que es mitad oxígeno y mitad hidrógeno, sino que precisamente por esta circunstancia la consideramos agua perfecta...

(*Pasa a la página* 11.)

Conferencia sobre Don Quijote

EN LOS CINCO AÑOS DE INDICE

Amigo lector: En este mes se cumplen cinco años de la existencia de INDICE en su segunda época. Habíamos pensado dedicar un cierto número de páginas al «recuerdo», poniendo de relieve lo que habíamos hecho, lo que no habíamos hecho, en lo que habíamos medio acertado y en lo que nos habíamos equivocado del todo. Diversas circunstancias han impedido este propósito, que hubiera sido de alguna curiosidad. Acaso lo llevemos a cabo en un número próximo, coincidiendo con el 100, o antes. Mientras, se me ocurre que tendrá algún sentido publicar la conferencia que damos abajo, escrita con otro motivo, para ocasión distinta. (Había de ser leída precisamente en La Mancha.) Esa conferencia está rectificada por el trabajo que publicamos aquí mismo (número 90), con el título: *La «culpa» de Don Quijote*. No quiero decir que éste sea nuestro caso, pues no somos quijotescos, no tenemos las virtudes de Don Quijote hasta ese punto—sus manías—, que es a lo que calificamos de virtudes...

Sin embargo, algún sentido tiene, para explicarse la «aventurera» vida de INDICE, comprender el estado de ánimo, o el espíritu con que fué imaginada esta conferencia. Creo que no todo es hueco en ella, como pienso que la empobrecen ciertos dislates. De algunos ya nos hemos curado, pero otros seguiremos sosteniéndolos a pie juntillas. ¿Hasta cuándo? ¿Qué tiempo duraremos? Aquí estamos dando el tipo.

No nos envanecemos, no nos hacemos ilusiones. Toda obra humana es de condición caediza y frágil, aunque no inútil. Defendemos el derecho a equivocarnos, aunque la equivocación nos cueste cara. Lo que no admitimos es que se nos impida ser útiles, incluso en nuestros errores, pues ser útiles es nuestro deber.

Como en el artículo *La «culpa» de Don Quijote* se reconoce, el quijotismo es peligroso por soberbio. Nosotros no queremos incurrir en tal pecado. (Léase aquel artículo para entender la conferencia o carta presente, que es una aproximación al tema, y que de otro modo queda coja e incompleta.)

No le pedimos al lector adhesión: simplemente que rumie el caso. Cinco años son nada; cinco años son algo, según las circunstancias de tiempo y lugar. INDICE ha cumplido, por manera quijotesca, aquello que los que escribimos y sostenemos la Revista estimamos un deber... Pero los deberes de uno, en ocasiones, conculcan derechos de otro. ¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es la razón? He aquí las preguntas que Don Quijote no se hacía. Nosotros queremos acertar en lo principal, aunque en lo accesorio nos muelan a palos o caigamos en desliz. Don Quijote acertó en lo principal, equivocando el blanco constantemente. Por eso a la hora de la muerte, pobre y vuelto en sí, pudo «irse tranquilo».

Cristianamente muriendo
Don Quijote ha revivido.
Con su vida hizo locuras
—hizo la mayor cordura—:
morir y vivir sirviendo.

J. F. F.

He pensado que esta conferencia, señores, tendría más sentido, sería más fácil para mí, si la pronuncio en forma de carta. Escribo a un amigo, y os leo a vosotros, les leo a ustedes lo que a ese amigo he escrito. Así nos entenderemos con más facilidad, y tendré yo libertad de decir ciertas cosas que dirigidas a ustedes serían inconvenientes o imperdonables. Con un amigo es distinto. Ese amigo tiene, además, nombre propio—es como yo escribo mejor: dirigiéndome a alguien que responda por un nombre concreto, que tenga el pelo castaño o la nariz torcida—. Alguno de vosotros incluso conocerá a ese amigo; a otros no os será difícil localizarlo después de que lea esta carta. Voy a comenzar; no perdamos más tiempo en entrar en materia.

«Querido amigo: Tengo que escribir [s]*obre Don Quijote. ¿Qué decir? Yo* [cr]*eo que de* El Quijote *se ha dicho ya* [to]*do lo imaginable y todo lo posible,* [q]*ue es más... No sé cómo hincarle el* [di]*ente al asunto. Porque, repetir lo* [q]*ue ya se ha dicho, ¿tiene sentido?* [E]*n lugar de pensar o hablar sobre Don* [Q]*uijote, voy a* vivir *a Don Quijote;* [q]*ue hable Don Quijote dentro de mí. Todos llevamos dentro el espíritu* [d]*el caballero; todos somos, en mayor* [o] *menor medida, súbditos, amigos su*[y]*os. ¡y ay del que no lo sea! Don Qui*[jo]*te es lo que tenemos de honrados, de* [ju]*stos, de cristianos... Todos llevamos* [a] *Don Quijote en el alma. Diría más:* [D]*on Quijote es nuestra alma, pues si* [n]*o fuera ella o no le lleváramos en* [el]*la, no comprenderíamos a Don Qui*[jo]*te, ya que sólo comprendemos aque*[ll]*o que somos, aquello en lo que nos* [r]*econocemos. ¿Te reconoces tú por* [d]*entro si no oyes el eco de tu propia* [v]*oz? Y fuera, ¿te reconoces si no te* [v]*es en un espejo? Don Quijote es el* [e]*spejo en que nos miramos los hombres—todos—y el eco de la voz ocul*[t]*a, de la más honda, de la más ver*[d]*adera de nuestra conciencia. No hay* [h]*ombre que no lleve dentro a Don* [Q]*uijote, porque no hay hombre que* [n]*o se reconozca como hijo de Dios* —*también los que niegan a Dios, al* [n]*egarle lo reconocen—, y Don Qui*[jo]*te es el mensajero de Dios en nues*[t]*ro espíritu: siempre nos dicta ideas* [n]*obles, siempre nos impulsa a realizar* [a]*ctos de justicia, siempre nos inclina* [a]*l bien. Donde los espíritus frívolos o* [m]*aterialistas—que viene a ser lo mis*[m]*o—dicen: «cuidado, no arriesgarse,* [p]*eligro», Don Quijote nos dice: «áni*[m]*o, adelante; es Dulcinea». Y es Dul*[c]*inea; es el ideal, lo no existente en* [l]*a tierra, pero sí existente en «otra»* [p]*arte; es «algo» por lo que merece* [l]*a pena tomarse sacrificios, sufrir gol*[p]*es y mover guerra...*

ESTE ES DON QUIJOTE: EL ECO [d]*e la ley de Dios en nosotros. ¡Qué* [g]*ran cristiano, qué hombre de bien* [f]*ué Cervantes! Yo pienso en él, le veo* [a]*ndar entre polvo, solo—solo con sus* [p]*ensamientos—, por los caminos de la* [M]*ancha, y me enternezco. ¡Por estos* [c]*aminos de España! Cervantes fué un* [e]*spañol hasta los huesos, y así le sa*[l]*ió Don Quijote, que es Cervantes en* [c]*arne y alma. Grave error el de Unamuno al tratar de «disociar» el autor* [d]*e su criatura. Uno no se explica sin* [l]*a otra, y al revés. Don Quijote es Cervantes, no otro hombre cualquiera, y lo que hace inmortal la obra de Cervantes es que toma los materiales para su creación del alma de los demás —del aire que respiraba—; pero los toma porque los llevaba dentro, porque él era Don Quijote; de otra manera no hubiera podido entender el «quijotismo» de los demás, y menos aún explicarlo ni hacerlo visible, reconocible. No hubiera podido ponerles a los otros delante el espejo, ni reconocerse él en el espejo que tenía en las manos, en el espejo que ofrecía.*

Unamuno quiere separar a Cervantes de Don Quijote, pero lo intenta sin éxito. Cervantes es la imagen de Don Quijote en la tierra, la imagen encarnada de Don Quijote, como éste, Don Quijote, es el alter ego, el yo último, con la raíz en otra parte, que es Cervantes. Prescindir del autor es no entender al personaje, y viceversa. Y, además, es cometer un acto de injusticia. A estos actos de injusticia, por soberbia, era propenso Don Miguel de Unamuno, al cual, para ser Cervantes, le faltó modestia y sencillez; le faltó cristianismo puro. Don Miguel nunca hubiera podido escribir un Don Quijote, ni teóricamente, pues para escribir un Don Quijote había que vivirlo, experimentarlo; había que ser precisamente Cervantes.

JUSTO, CON ELLO, ME ACERCO a lo que quería decirte. Todos somos en alguna medida Don Quijote, pero hay tantas maneras de ser Don Quijote como hombres somos. Y es más, en cada tiempo, Don Quijote sufre una «interpretación», una poda o enriquecimiento de su realidad, según los hombres del tiempo que lo viven. En la etapa de Unamuno, Don Quijote fué ensanchado por una vera, pero mermado por otra. En la etapa inmediatamente posterior, yo creo que fué aun más disminuído o defectuosamente entrevisto. Estas visiones o apreciaciones son muy valiosas, no para entender a Don Quijote, que es inmodificable, sino para entender a los que le aplauden o le reprochan su «quijotismo»; a los que están con él o contra él, pues, a semejanza de lo que ocurre con Cristo, siempre se está con Don Quijote o contra Don Quijote. Una forma de estar contra él es ponerle «pegas», criticarle o exigirle tal o cual cosa, y por eso digo que el mismo Unamuno, en su quijotería, fué sólo relativamente quijotesco, precisamente por pretender pasarse de Quijote: por quijotear en lo que no era propio, por ser más quijoteante que Don Quijote. Igual ocurre en la figura de Cristo, y eso es muy español: ser más papista que en Roma.

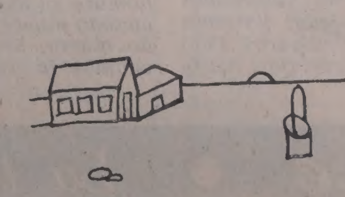
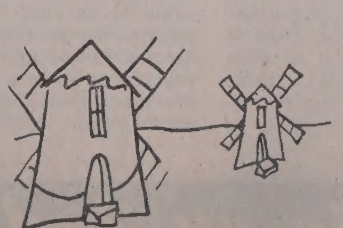
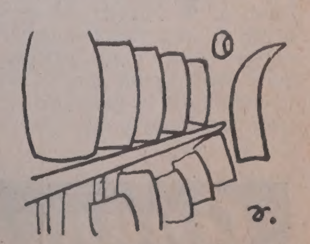
Pero, en realidad, ¿qué ocurre aquí? Si bien se mira, ocurre que se es cristiano o quijotesco con defecto; el aparente «exceso» en el cristianismo o el quijotismo, revela una interpretación «defectuosa» del quijotismo y el cristianismo. Pues si Don Quijote hubiera muerto loco, todavía cabía la interpretación, pero muriendo como murió, cuerdo y bien cuerdo, todo es bien entendible, bien quijotesco. En su modo de morir, Don Quijote prueba que era Don Quijote, y no otra cosa. Otra muerte, menos cristiana, menos serena, nos podía hacer dudar de su quijotismo; la que eligió, la que Cervantes le hizo vivir, no. Es la muerte quijotesca por excelencia, la única «lógica» o concorde con su quijotismo; y esto no por un capricho o por un esguince ideológico de Cervantes, según se ha pensado a veces, sino porque en Don Quijote todo es sentido común, y el sentido común exigía, imponía esa coherencia entre su vida y su muerte; entre la vida que Don Quijote llevó y la muerte que quiso, la que convenía a su alma, a su sentido de lo humano y de lo divino; la muerte que explicaba su conducta de hombre con fe...

¿ENTIENDES ESTO QUE TRATO de hacerte entrever? (En el Don Quijote, me decía Eugenio Montes en una carta, y yo mismo lo había apuntado antes, todo es entreclaridad; hay que entrever las personas y los sucesos, tratando de precisarlos entre la niebla de los sentimientos y entre el polvo del camino. Hay como una caligine, como un efluvio de misterio en el aire, en la atmósfera del Quijote, que es el misterio del arte y de la vida real, donde todo, visto con ojos religiosos, con los ojos de la fe; donde todo es misterioso y entreclaro, sólo entrevisible. No me pidas, pues, mucha precisión ni mucha luz en lo que te voy diciendo. Para ser fiel a Don Quijote, al espíritu de Cervantes, yo mismo debo hablarte como en medio de una niebla o de un sueño. Y es lo que hago en parte. Me dejo guiar por las palabras; sigo, sin detenerme mucho en precisiones ni en comprobar que lo que digo no contradice a lo anterior. Hay que imitar a Don Quijote en su espíritu; hay que guiarse de su sueño loco, en el que habitaba la mayor cordura; la más seca razón que han alcanzado los hombres nunca).

Para comprender qué razonable fué Don Quijote, hay que valorar antes bien lo loco que estaba; de qué índole, de qué especie era su locura. Y esto lo vemos en su muerte. Su muerte, como ocurre siempre, nos da la medida de su vida. Viendo morir a Don Quijote entendemos su insondable locura. Tan loco estaba Don Quijote, que era el cuerdo absoluto, la razón misma. Don Quijote aspira a Dios: nada más ni nada menos. Como Pascal, como Ignacio de Loyola... Y porque aspira a El, con obras, no de palabra, en Dios expira... La explicación de la muerte de Don Quijote es su vida anterior. Va por los caminos, predicando, con su conducta, la muerte a que tiene derecho. Y Dios, en esto, respetó su quijotismo: le dió la muerte que necesitaba; la muerte que servía para que los demás—los hombres menos quijotescos—vieran que se puede ser muy loco en la vida con tal de ser muy realista en la muerte. Pues si se muere con realismo, se demuestra que se ha vivido con realismo; es decir, se demuestra que la vida que los demás tenían por loca, no sólo no era loca, sino la única razonable posible, la razón de la razón.

ASI MURIO DON QUIJOTE, y esto nos explica cómo vivió y cuál era el sentido de su vida. Fué un realista Don Quijote, pues se aplicó a mostrar que la vida no merece la pena, salvo si se vive constantemente en servicio de algo que no es lo bajo y rastrero del hombre. Don Quijote vive constantemente en un plano superior—veinte metros más alto que nosotros—. Pero ¿es esto locura? No; esto es espíritu. ¿Y existe algo más real, en sentido real, que el espíritu? Creo que no: pues espíritu somos, y en espíritu nos movemos y vivimos, y en espíritu nos salvamos o condenamos... Y en espíritu somos medidos y sopesados: no en oro o en diamantes. Ni la carne ni el hueso nos sirven más que de esqueleto, de percha del espíritu, hasta que llega la hora de rendir cuentas, de rendir viaje. Don Quijote no hace más que vivir con un poco más de prisa, más intensamente. Corre hacia adelante las manecillas del reloj. Se despoja en vida de la carne y la sangre, y se queda en puro hueso, casi en espíritu puro. Cuando le llega la muerte, le coge prevenido y sin camisa. No



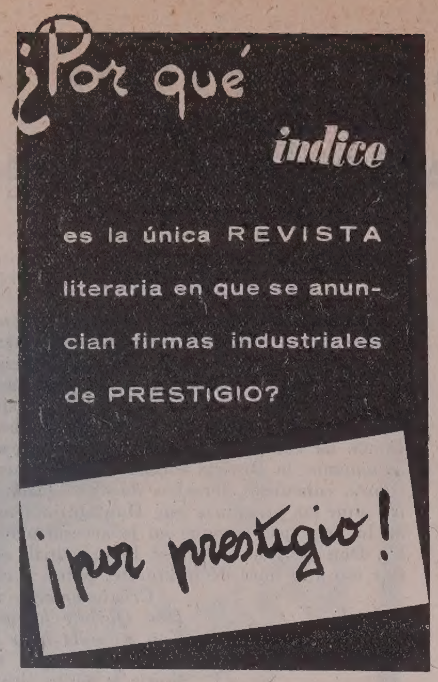




tiene que decir más que: «Aquí estoy» ¿Estaba loco Don Quijote? ¿Qué locura es esta que se vuelve cuerda antes de tiempo, a su tiempo, en todo tiempo? Porque en todo tiempo hay que estar prevenido y cumpliendo el deber: la ley del espíritu, que es vivir según el espíritu y no según la carne, no según la materia. Porque, ¿quién nos dice que Dios va a avisar a cada uno con una esquila o una campanita, diciendo: «Ya; ha llegado tu hora. Despójate de lo que no es tu alma y ven, que te espero. Aguardaré lo que sea preciso». Ninguno tenemos la seguridad de disponer de este tiempo preciso. ¿Cuál es, entonces, sin esa seguridad previa, lo razonable, lo realista? Don Quijote nos lo dice con su vida: vivir en alma, no en cuerpo; mortificar lo que no es espíritu. Pues Don Quijote es una naturaleza religiosa que no se explica sin esta interpretación. En todos los hombres lo religioso es el suelo de su vida, aquello donde la conducta humana hunde su raíz. Don Quijote no es distinto de cada uno de nosotros; simplemente, es más hombre, más masculino en su conducta. Allí donde a los demás nos da miedo, él sigue adelante; allí donde los demás dejamos el camino recto, él no se aparta; allí donde los demás temblamos, él tiembla también —porque hasta en esto es humano Don Quijote—, pero no le impide el temblor olvidarse de que es hombre y de que su deber es comportarse como hombre. ¿Y sabéis lo que significa hombre en el lenguaje de Don Quijote? Significa verdad, servicio de la verdad. El servicio de la verdad coincide con el cumplimiento del deber. Aquel que no cumple con su deber es un embustero. Se miente a sí mismo y miente a Dios, a través de su mentira. Es lo quijotesco de Don Quijote y de los niños: que dicen la verdad siempre. No por capricho pedía Jesucristo a los hombres razonables: «Volveos como niños»; es decir, volveos veraces, soldados de la verdad; volveos locos, con la locura de Don Quijote... ¡Cuerdos del todo! No enterrarzonables, entrementirosos, como sois de ordinario, sino cuerdos del todo, locos del todo, con la locura-cordura que supone la verdad, el deber cumplido, el espíritu.

Así, me parece—tú me dirás, amigo—que se aclara algo el sentido de Don Quijote y qué papel vino a jugar aquí en la tierra. Porque, ¿por qué vino Don Quijote? ¿Qué hace Don Quijote entre nosotros? Y ¿por qué en cada tiempo se le piensa, se le vive de una manera?

YO CREO QUE AHORA, AUNQUE parezcan desmentirlo ciertos indicios, comienza a vivirse a Don Quijote en su verdadera realidad. El mundo de nuestros días necesita a Don Quijote como nunca, y Don Quijote no va a faltar a la llamada: responde siempre. Una razón de que Don Quijote exista, quizá la razón primera, es que hace falta... Nos es muy indispensable Don Quijote, y por eso está ahí, y por eso se llama Don Quijote: por eso es español. Don Quijote nació en España, porque el mundo necesita de España, de un Don Quijote español, a la española, no húngaro o sueco... Es quijotismo español lo que el mundo necesita. Y aquí estamos nosotros para dárselo; los hijos consanguíneos de Don Quijote, los quijotes españoles... ¿O es que no estamos aquí? Estamos. ¿Acaso, amigo, no estás tú? ¿Acaso no estoy yo, acaso no están los que me escuchan? Pues si estamos, estamos, y que se ría el que quiera de este juego de palabras. Hemos quedado en que Don Quijote no volvía la cara, en que Don Quijote no daba paso atrás. ¿Vamos a darlo nosotros, sus hijos en la sangre y en el espíritu?

Y ¿qué se pide de nosotros? Creo que, ante todo, se pide fe. Pero una fe alta, realista, no una fe rastrera o pasajera. Se pide de nosotros fe política, fe religiosa, fe en la vida y en la muerte. ¿Crees tú que esto lo tiene todo el mundo? ¡Qué va! La gente no tiene fe en la muerte, ni fe en la vida. Es lo que hay que darles. Y si no se tiene fe en la vida, no se puede tener fe en la muerte, y viceversa. Una fe explica otra, y la sostiene o la deja caer. Son como vasos comunicantes la muerte y la vida. No se puede entrar con buen pie en la una si no se



ha vivido con gracia y con firmeza en la otra. ¿Sabes tú lo que significa esto, amigo? Significa que tenemos el mundo por delante, si nos convencemos de que es así y de que nuestro papel, nuestro deber es hacer verdad real—material y visible—, ese convencimiento íntimo.

España es el «Don Quijote» de las naciones. Hagámosla que «realice» su verdad, comenzando por realizar nosotros la nuestra, sin miedo y sin tacha. (Vivir sin tacha es lo segundo, pero es indispensable.) Hay muchos vividores en el mundo, muchos valientes de su vida, pero... no basta; el valor sin objetivo es locura, es tentación del demonio; hay que aplicar nuestro valor a algo moral, alto y difícil, y eso es «quijotismo». El quijotismo que se pide de nosotros exige ser muy animoso, al tiempo que muy realistas. Tomemos a los molinos de viento por lo que son, por gigantes, pero sabiendo en nuestra alma que son molinos. Como lo sabía Don Quijote en su fuero interno, según se desprende de aquellas misteriosas palabras a Sancho, hablándole de la Cueva de Montesinos, cuando le dice que le cuente en verdad, a él que está en el secreto, lo que ha visto en su viaje a las estrellas, pilotando el caballo de madera que no se ha movido del suelo.

¡QUÉ PROFUNDA SABIDURIA DE lo humano la de Don Quijote! ¡Qué conocimiento el de Cervantes de lo que pasa en la clandestinidad del alma de cada cual, allí donde los que son molinos los tomamos por molinos, aunque nos engañemos a nosotros mismos—o hagamos con que nos engañamos, que para el caso es lo mismo—, haciéndonos creer que son gigantes! Y, sin embargo, la esencia del quijotismo está aquí, en este engañarse y no engañarse, en esta entrevisión de la verdad y la mentira, pues ¿la verdad que es verdad como la vivimos, mientras vivimos, va a ser una verdad igual, igualmente verdad, después de muertos o a la hora de morir? Este profundísimo relativismo de la verdad—diferente en los ojos que en el alma—es el que practicaba en vida Don Quijote, para no equivocarse a la hora de la muerte, y por eso es el suyo un realismo supremo; como que está más allá de las apariencias de la materia, para penetrar en el espíritu de las cosas, que es lo que no se ve de ellas y lo que las hace lo que son. Realismo trascendental. ¡Como lo entiendo yo, y tú, amigo, que me escuchas! ¡Realismo religioso, realismo de una fe! Pues, ¿cómo creemos que Dios existe, si no le hemos visto nunca? Y ¿cómo creemos que es justo, y caritativo, y eterno, si sufrimos injusticia y dolor, y nos morimos? Lo creemos porque utilizamos una lógica como la de Don Quijote, un realismo equivalente al suyo. Y si no fuese así, no podríamos ni vivir. Nos habríamos muerto de asco y de miedo; seríamos unos «existencialistas» vulgares. Pero no lo somos. Sabemos que Dios existe y que el prójimo es nuestro prójimo, no porque viva al lado nuestro, sino por algo más que una simple circunstancia de convivencia. Convivir equivale aquí, gracias a Dios, a entrevivir unos de otros, unos en otros, viviendo cada uno como defectos propios los ajenos—y el dolor consiguiente—, y no estando satisfechos de nosotros mismos si los demás no se curan en nuestro bien de su mal, y al revés.

Era lo que hacía Don Quijote; por lo que sufrió, penó y padeció ridículo. ¡Ridículo!: el veneno peor, el más corrosivo de la personalidad y de la hombría. Y Don Quijote lo sufrió a sabiendas; él, que era la hombría personificada y el ser menos risible del mundo. ¡Emocionante Don Quijote, padre y maestro, en quien hemos de aprender a cada instante virilidad y honradez!

¡Qué bien le imitó Sancho! ¡Cómo se convirtió en su sombra y paño de lágrimas! Lo más emotivo de «El Quijote» es Sancho, porque Don Quijote sabe, es un inteligente, y Sancho, en principio, no. Sancho es un ser-materia, un ser-tierra, zarandeado, espoleado, sacado de sí por el espíritu. Emociona irlo viendo transfigurarse, iluminarse y crecer como hombre, alimentado por la savia y la luz de Don Quijote.

¡LA LUZ DE DON QUIJOTE! Esta iluminación y transverberación en que Sancho acaba envuelto, es enternecedora. Prueba que el espíritu puede lo que quiere, y aun más que quiere —Don Quijote, al final, se arrepiente de haber embaucado a Sancho con su ejemplo—. Pero es el ejemplo lo ejemplar del «Quijote». El ejemplo tiene su propia dinámica, en el mal y en el bien. Un ejemplo es una bola de nieve que se pone en movimiento; una energía que se desencadena y que no se sabe dónde acaba. Sólo lo sabe Dios. Por eso que Dios es el ejemplo constante, el mundo vive. Si Dios borrara el lenguaje en el que nos habla todos los días a través de todos los seres existentes, vivos y no vivos, ¿qué sería de nosotros? Caeríamos en brazos del mal absoluto, seríamos presa inmediata de Satanás. Pero Dios tiene sus Don Quijotes en la tierra; sus Don Quijotes, que muchas veces ni confiesan a Dios de palabra. Pero es igual: le confiesan de obra. Y son las obras lo que interesan a Dios, que en su mente nos tiene a todos presentes en cada instante, y que conoce cuándo pensamos que los molinos son molinos, aunque peleemos con ellos como con gigantes, y cuándo decimos que son gigantes, creyendo de verdad que lo son. Tiene mucho intríngulis la conducta, la conciencia del hombre; ni el mismo hombre la conoce; ni el mismo hombre se conoce bien por dentro. Pero Dios, sí. Y por eso, sin duda, no seremos juzgados por nuestras palabras, por nuestras mentiras o entreverdades, sino por nuestro ejemplo: por lo que de verdad hayamos hecho, en la realidad del mundo y en la de nuestra alma, dijéramos lo que dijéramos al hacerlo, o al dejar de hacerlo, que es también un modo positivo de hacer. El ejemplo es la demostración de la vida: probamos lo que somos, obrando. Don Quijote probó la flaqueza de su brazo, pero al tiempo dijo: «Esta debilidad no tiene importancia. Es la fortaleza del espíritu la que vale. Un espíritu enérgico es más poderoso que un brazo vigoroso. El vigor ha de estar en el alma y no en el músculo. Mirad mi obra.» ¿Y sabes tú, amigo, adónde señalaba Don Quijote al hablar de su obra? Señalaba a Sancho. Sancho, en el final de la historia, es la obra de Don Quijote, porque es la prueba del ejemplo de Don Quijote, que ha dado su fruto, siendo, primero, aceptado, no obstante parecer locura, y luego seguido por otro... La humanidad de Sancho es la bola de nieve del ejemplo de Don Quijote, que éste puso en movimiento en su primera salida, y que luego, después de muerto quien da el ejemplo, no muere con él. Ningún ejemplo perece. El ejemplo es la vida del muerto que prosigue su vida, que no deja de vivir, en espíritu, nunca, sea en buen ejemplo o sea en mal ejemplo. Eso hace tan tiránica, tan implacable, tan lógica la conducta del hombre en la tierra. Se cree que acaba cuando muere, pero no acaba ni cuando muere. En ocasiones, es entonces cuando la conducta, las ideas, los ejemplos de un hombre cualquiera comienzan a vivir. ¿No sigue viviendo Sancho cuando Don Quijote expira? Y antes incluso de morir Don Quijote, ¿no está ya Sancho sustituyéndole a la cabecera de la cama? ¿No está dándole ánimo y «quijoteando» en su nombre y ante el propio Don Quijote, quien, en opinión de Sancho, se «reviene», rectifica su ideal...? Sí; Sancho vive las ideas de Don Quijote como éstas se desenvolvieron en vida. Porque no es Sancho el que muere, y por eso no comprende tampoco ahora a Don Quijote. Comprende al Don Quijote anterior, pero no al que, en apariencia, al morirse, desmiente su obra con sus palabras, su «quijotismo» con su manera de morir. Sancho no podía entender el trance último quijotesco, la «nueva situación», porque no es su cuerpo el que muere, sino el de su señor. Comprende lo que ya había aprendido al lado de Don Quijote: la vida; pero ahora se trata de una lección nueva: la muerte. Para esto no está Sancho preparado todavía. Y Don Quijote lo que hace es aleccionarle, prepararle para una muerte quijotesca, aunque otra cosa parezca, pues Sancho es duro de mollera—¡si lo sabrá Don Quijote!—, y a lo mejor se le ocurre morir «quijotescamente», como vivió, en lugar de morir como quijotescamente debe morirse.

¿CÓMO MORIRIA SANCHO? ¡QUÉ lástima que Cervantes se muriera antes! Pero puede suponerse: Sancho murió con arreglo al ejemplo de su señor, que le había seducido con su vida, y al que había que imitar en todo. Si le había seguido lealmente cuando recibía palos, siendo él sólo Sancho y bien Sancho, ¿cómo no seguirle también en la manera de morir ahora que ya más que Sancho era un medio Don Quijote, un Don Quijote a su manera, un discípulo del espíritu donquijotesco?

Yo creo que Sancho murió como debía; que fué fiel también a Don Quijote en su muerte. Había seguido en vida el ejemplo de vida; es lógico pensar que seguiría luego el de muerte.

Muerto o no muerto, Sancho es en vida la obra de Don Quijote, que hemos de imitar, y la afirmación de que el quijotismo es cierto, y de a lo que nos obliga Don Quijote con su ejemplo. Pues Sancho nos prueba con su «quijotización» que un ejemplo dado con constancia y valentía no falla nunca, surte siempre el efecto oportuno, aunque ocurra que el que ejemplifica no alcance a ver en ocasiones las consecuencias de su ejemplificación. Difícilmente pueden darse dos naturalezas más distintas, casi dispares, que las de Don Quijote y Sancho. El final de la fábula ya se conoce. Sancho acaba en donquijote, con todas las agravantes. Ha sido un ejemplo fertilísimo el del señor, que eleva al criado a su altura y su temperatura. Donde había recelo, crece fe; donde cazurrería, inocencia... Los valores éticos, casi la biología, han sido trastocados, vueltos del revés, como un traje. ¿Ha habido violencia? No. Ha habido algo que imitar, y convivencia. Simplemente con vivir juntos, con vivir delante de Sancho, arrastrando a Sancho a su cubil—el del espíritu—, Don Quijote consigue lo que parecía imposible: que Sancho se convierta en otro, sin dejar de ser el que es. La carne ha sido macerada, pero no sustituída; ha sido imbuída de espíritu, renovada por un espíritu de otro signo, sometida a otra ley, que es lo que parecía imposible. Pero se ve que no. El espíritu es el fuego de la materia, su tuétano, como ésta, la materia, es la ley de hierro de aquél. Sin espíritu, la materia se convertiría en piedra y nada: en ceniza. Dejando vivir en mí a Don Quijote, lo advierto: se vive por aquello que en nosotros no es sólido, material y tocable. Lo que nos sostiene en pie es lo que tenemos de no visible, de alma, y no lo que tenemos de material y consistente. Consistimos en algo que no vemos consistir, en algo que desconocemos en qué consiste, porque no nos es dado verlo, tocarlo ni olerlo. Sí lo verificamos en obras, pero no en sí mismo, no en su raíz, que nos es inapresable por nuestros sentidos. ¿Quién ha visto el alma de

(Pasa a la página 6.)

LA POESIA HEBREA CONTEMPORANEA

Dada su extensión, publicamos en este número sólo la primera parte de este interesante trabajo, que concluirá en el de octubre. Comprende la segunda parte «El siglo XX» y «Ultimos poetas», y al final de la misma se incluirán dos traducciones.

A ILUSTRACION

Con el siglo XVIII empieza a tomar la iteratura hebrea rumbos que pueden calicarse de «modernos». Y aunque es bien ierto que estos movimientos de avance caecen principalmente en el terreno de los éneros literarios distintos de la poesía, no or eso dejan también de señalarse en ésta, unque más apagados y modestos, ciertos íntomas fundamentales, suficientes para adertir el comienzo de un nuevo período de reación.

El movimiento europeo de la Ilustración nfluye poderosamente en este resurgir, y llo explica el fenómeno por el cual los udíos de las comunidades centroeuropeas oman bien pronto la delantera sobre sus ermanos residentes en otras naciones... Alemania, sobre todo, es el gran hogar de a moderna literatura en lengua hebrea, y n ella es donde se van a dar las primeras iguras.

La Aufklärung aporta a esta literatura el leteo de esa inquietud científica, de esa búsqueda de verdad, que es característica n la época. Y el disperso y fragmentado mundo judío aparece como propicio a esta ctitud cultural; así, se estudia con ahinco, se trabaja afanosamente, y los literatos comienzan a unirse en acciones conjuntas que fructifican en la aparición de la primera revista en lengua hebrea que puede mencionarse: Ha-Meassef (El Recopilador), cuyo primer número data del año 1784, y en la constitución de sociedades que, como la «Hebrat Doreset Leson Eber» (Unión de Amigos de la Lengua Hebrea), tienen como única misión el estudio y progresivo desarrollo de la lengua y literatura del pueblo desterrado, tratando de conseguirles una categoría en consonancia con el de las respectivas europeas.

En el específico terreno de la poesía, veremos que el lírico hebraico cultiva una curiosa y evidente tendencia moralizante, propia del espíritu de la raza, y que en poesías europeas coetáneas, si aparece, no alcanza el mismo grado de intensidad ni de «principio», que casi podríamos denominar constitutivo. A la vez, empieza a acosar al poeta una intensa preocupación por el hombre, preocupación que en muchos momentos deja de tener el ascendiente religioso y trascendental que informa la poesía hebrea de todas las épocas (¡resonancias eternas de la Biblia!), para ser, simple y paradójicamente, *humana*. Y con el hombre, empieza a preocupar la muerte, comienza a verse clara la angustia del fin inaplazable. Y el poeta sigue buscando una suprema norma de vida, una limpia, equilibrada y justa línea existencial que en muchas ocasiones nos trae a la memoria el tan deseado término medio de Maimónides.

Aunque poetas todavía, en el exacto sentido de la palabra, no se dan, encontramos ciertas figuras fundamentales (mezcla de filósofos, líricos y exégetas, como ha sido siempre norma del intelectual hebraico), a las que con justicia corresponde la brevedad de una reseña. Mosé Hayyim Luzzato es el primero en el tiempo. Escritor de varios temas, es poeta sentencioso, con el predominio de acentos moralizantes y luctuosos que hemos señalado. Aparte de tratar también de estilística y métrica bíblicas, en una acabada obra, es autor del primer drama pastoril en lengua hebrea: «Migdal Ots» (Huerto cerrado). Algo posterior a él, es Mosé Mendhelssohn (1729-1786), de Dessau, una de las máximas y más representativas figuras del renacimiento literario hebreo, y al que nombramos por sólo este su valor histórico, pues mínima es su aportación al mundo de la poesía.

Una segunda generación trabaja sobre los últimos años del siglo citado y primeros del XIX. Destacan en ella: Samuel Aharón Romanelli, natural de Mantua, muerto en 1814—de los pocos judíos que no siente el destino de su pueblo, con la serie de calamidades y aflicciones que le son propias—. Naftalí Herz Wesseely (1726-1805), el hombre que en Alemania da un más fuerte impulso a la poesía hebraica de la época. También de fondo moralizante, presenta una rotunda influencia sefardí. Traduce al alemán «La sabiduría de Salomón», libro apócrifo, y entre sus poemas destaca uno, de alto vuelo, sobre la vida de Moisés, en el que formalmente ha quedado bien impresa la huella de Klopstock.

EL PERIODO ROMANTICO

No hay, por cierto, verdadera poesía romántica en el panorama total de la literatura hebrea. Si acaso, debiera hablarse de una lírica semirromántica, y ella con retraso sobre las europeas, hacia el último tercio del siglo pasado. Pero no por eso el tiempo y las «circunstancias» de la época dejan de marcar su huella. Acabados poetas románticos son los Lebensohn alemanes y, por otros motivos, el famoso Sadal.

Dos retrasadas figuras, que aun tienen más que ver con el siglo XVIII que con el presente encontramos en primer término: Salom ha-Cohen, nacido en Polonia y muerto en Hamburgo—alegre cantor del vino y de las festivas tertulias de bebedores—, y Yosef al-Manzi, de Padua, muerto en Trieste en 1860, el cual, como dice Millás Vallicrosa, «construye, al modo neoclásico, sonetos en elogio de la nieve, comparándola con el hombre probo y justo».

Los Lebensohn, padre e hijo, son los más importantes líricos del momento. Y en ambos se une la brillantez romántica, exaltada y subjetiva, a unos primeros conatos nacionalistas; nacionalismo que luego habrá de ser característica esencial de la poesía hebrea, hasta nuestros días. El primero de ellos, Abraham (1794-1878), es autor de unos admirables «Sire Sefat Qodes»» (Cantos de la Lengua Santa), de temas específicamente judaicos, en los que el poeta expresa añoranza de la tierra bendita de Palestina—sus campos, sus cielos, sus luces—, anticipándose, como en un preludio, a los movimientos sionistas posteriores. Su hijo, Micha Josef, también natural de Vilna, y muerto a los veinticuatro años, es aun más brillante, fastuoso y encendido... Exaltado cantor de Dios ante el espectáculo de la noche de primavera, compuso, con arrebatado estilo, y en la línea de Schiller, su poeta preferido, una serie de «Sire Bat-Tsiyon» (Cantos de la Casa de Sión) y seis poemas sobre historia judía.

El italiano Samuel David Luzzato «Sadal» (1801-1865), figura única de la época, es autor de numerosas obras científicas. Escribe un estudio sobre el Targum todavía apreciado, y promueve la famosa «teoría antinómica entre judaísmo y helenismo», considerando a estos conceptos no sólo como expresión de dos culturas distintas, sino como dos opuestos estilos vitales. Muy influído por Halevy y Petrarca, escribe «Kinnor Naim» (Cítara de bellezas): canto a la providencia y majestad de Dios, con acento rebuscadamente medieval.

La región austríaca de Galitzia, por su parte, se incorpora al renacimiento literario hebraico, y allí encontramos al significativo Meir Letteris (1804-1871), excelente traductor de autores europeos: Byron, Schiller, Racine. Sus poemas se reunen en «Ayyelet ha-Sahhar» (Cierva de la Aurora).

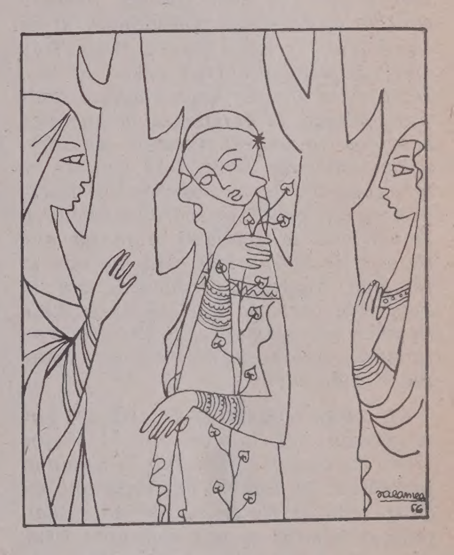
EL PERIODO DE TRANSICION

El período que comprende la segunda mitad del siglo XIX es el que hemos dado en llamar de «transición». Durante él, y hasta que aparece Bialik, momento clave en el desarrollo de la poesía hebrea contemporánea, se va conformando el espíritu que luego ha de serle tan peculiar. A un tiempo, la compleja ideología europea del XIX le imprime nuevos rumbos y derroteros; y así, junto a una poesía decididamente sionista, se dan los influjos del liberalismo político (buena muestra, la original figura de Parets Smolensky), y las expansiones nihilistas de un Aarón Kaminkam, poeta desesperado y hosco.

Pero acaso el fenómeno más interesante de entonces fuese la definitiva y espléndida incorporación del mundo eslavo al panorama de la poesía hebrea. Centro-Europa deja de ser la cabeza rectora... Y este fenómeno de «desplazamiento» hacia el Este toma plena carta de naturaleza al pasar unos escasos lustros; debiéndose a él, a la incorporación de la sensibilidad eslava, parte de la hondura, la tristeza y el aliento, sufrido y misterioso, que desde entonces existe en la lírica judía, y que tan bien cuadra al alma de estos pueblos esteparios.

Dentro de la línea «nacionalista» nos encontramos con varios excelentes poetas:





Yehudah Leb Gordon (1831-1892), afortunado pintor de la vida del campo en su «David y Barzilay», autor de fábulas infantiles y del famoso himno «Haqitsah Ammi» (Despierta, pueblo mío); Yosef ha-Levi (muerto en París el año 1917), con una poesía ya de claras aspiraciones sionistas—sionismo de filiación terrena, casi agrícola diríamos, que es sustrato último de la mentalidad del pueblo de Israel—. Yosef ha-Levi sueña «con una casa pequeña sobre el alcor del collado, con un verde jardín de árboles frutales, con una viña y con la fuente clara y juguetona, todo en la sagrada tierra de Palestina».

Naftalí Imber (muerto en 1909), autor del himno nacional del nuevo estado de Israel: «Ha-Tiqwah» (La Esperanza), es otro de los sionistas iniciales.

Yehudah Leb Levin (nacido en la ciudad de Minsk, en 1845, muerto en Kiew el año 1925), es el poeta religioso del momento; pero «religioso» en sentido opuesto al normal: incrédulo, rebelde... En frase exactísima de Millás Vallicrosa, «en él ya advertimos la mordedura letal de la duda religiosa, del escepticismo en el Dios bíblico, que le conduce a verdaderas blasfemias».

Yehudah Leb Landa, que prosigue la escuela de Galitzia, y Samuel Leb Gordon, lituano, muerto en Tel-Aviv el año 1934, son figuras algo posteriores.

PEDRO MARTINEZ MONTAVEZ

CAYUMBO

por RAFAEL MIR. Ediciones Agora - Madrid, 1955

Rafael Mir se ha puesto a escribir cuentos porque, como él mismo dice, con palabras del Infante D. Juan Manuel, «es mejor pasar el tiempo en facer libros que en jugar a los dados o facer otras cosas viles».

Y así, de su inquietud, ha salido esta colección de cuentos breves, que agrupa bajo el simbólico título «Cayumbo». Cayumbo es un junco que crece hacia lo alto desde la ciénagas.

Rafael Mir es ambicioso. Como forma de expresión literaria ha escogido una de las más difíciles: el cuento corto.

Quiere ser realista, en los viejos y nuevos sentidos de la palabra, y, al mismo tiempo, transformar esa realidad bajo la presión de una fuerza estética o moral que le empuja.

R. Mir sabe ver y escuchar. Su libro abunda en agudas y serias observaciones sobre la vida y las cosas. Conoce el oficio de escritor, aunque su estilo no está aún completamente cuajado. No siempre se adivina lo que quiere y lo que busca, cual es el cielo y la nube que busca «Cayumbo».

Hay cuentos cuyos temas y formas expositivas debe abandonar. En otros, por el contrario, ahondar e insistir, pues se advierte a la legua que rozan la vena profunda de su inspiración. Vamos a ser más claros. Los cuentos artificiosos «literarios», transfusión y reelaboración personales de tantos y tantos cuentos como se han escrito, y que el autor conoce sin duda, estos cuentos no le van. Los cuentos más sentidos y vividos, más intencionales y menos pasados por el tamiz de la «imaginación» y el poso literario de sus lecturas, son los positivamente interesantes y los que nos descubren la posibilidad de un autor serio y profundo.

Las técnicas que emplea son sencillas y tradicionales, y, en general, están bien manejadas. Su estructura predilecta es la de una presentación o ligera ambientación (con frecuencia bien conseguida), seguida de un desarrollo puramente argumental o psicológico (a veces artificioso), para llegar a un final de sorpresa, inesperado.

De sus cuentos, los mejores para nosotros han sido: *Cuento de Navidad, La guardia, Un casino, La romería*... Como es natural, en toda colección, no todos los relatos están a la misma altura.

El librillo está bien presentado, aunque—detalle sin grave importancia—tiene abundantes erratas...

Esperamos que R. Mir siga escribiendo cuentos, ahondando en el misterio y sencillez de la vida y del arte, y le animamos a seguir. Sus dotes para este modo de creación merecen que se cultiven y desarrollen.

J. M.

Conferencia sobre Don Quijote...

(Viene de la página 4.)

Don Quijote? La vemos en Sancho, que es su reflejo, pero no en Don Quijote mismo. Pues la particularidad del alma es que ha de transfundirse en algo intermediario para hacerse visible: otra alma, una cosa, un ser. Necesita mediador el alma del hombre para proceder como humana. Sin otro hombre, no somos nada, o simplemente estímulo, energía sofrenada, potencia de acto... La acción es indispensable al alma para mostrarse. Somos en Dios, pero nos mostramos a través de los otros hombres, en los cuales, para expresarnos, hemos de vivir; más que vivir con ellos, vivir en ellos, ser intervivientes. Don Quijote refleja en Sancho su alma, y esta mostración del alma de Don Quijote muestra dos cosas: el alma de Don Quijote y la de Sancho. Pues Sancho es a la vez un rayo de conciencia para Don Quijote, sin el que el propio Don Quijote no tendría sentido, misión, ni entenderíamos nosotros la esencia de qué es el quijotismo y en lo que consiste, ni para qué existe. Sancho está cumpliendo un papel insustituíble cerca de Don Quijote. Tan importante es para éste la vida de Sancho, que sin Sancho u otros Sanchos equivalentes, Don Quijote carecería de ser real, de entidad. Cada hombre es cada hombre, y todos, uno por uno, somos en los otros, y todos, sin esos otros, ni casi seríamos. Es en esta comunidad y comunión de lo humano como existe Don Quijote, y por lo que ha llegado hasta nosotros, por lo que conocemos su ejemplo y nos reconocemos en él. El ejemplo no existiría sin la comunidad previa, ni Don Quijote hubiera sentido ansias de arreglar nada ni de «quijotear» contra nada. Pues Don Quijote quijotea en favor de... Es una solidaridad lo que mueve a Don Quijote, porque es deficiente la que ven sus ojos, la que su corazón solidario y humanizante sufre. Don Quijote es la expresión de lo positivo del hombre, de su realismo, porque tiende a lograr que la realidad humana que tiene ante las narices coincida con la realidad humana verdadera, con la que sería perfecta si el hombre fuese hombre íntegramente, si sirviese a su hombría, que es la de vivir en comunidad vida plena.

EL ENSANCHAMIENTO DE LO comunitario del hombre es el mejor modo de elevar a plenitud lo humano individual, el hombre que cada uno en su soledad es. No en su ser individual, pues el hombre es uno solo ante Dios, no en la tierra entre los hombres, ya que en ellos se hombrifica, realiza su hombría.

Ser hombre es ser humano; humus, de la misma arcilla, de la misma tierra y condición. Y esta condición consiste en que Dios pone a vivir ese barro, de naturaleza común, por medio de un soplo que no puede ser de naturaleza heterogénea. Esta es la comunidad y la ligazón de unos hombres con otros, hermanos en el espíritu y en la sangre. Don Quijote es de la especie de Sancho, aunque un punto más depurada, y Sancho de la de Don Quijote. Por eso puede imitarle y dejarse quijotizar. Y por eso nosotros reconocemos al Caballero y al Escudero. Todos somos Don Quijote en lo hondo de nuestro ser, aunque los más nos neguemos a vivir, a realizar nuestro quijotismo; a morir quijotescamente, que es en paz y gracia de Dios.

Me parece que sobran otros añadidos. Vivamos a Don Quijote simplemente, «según» Don Quijote, y así le curaremos de su locura, si nos extraña ésta. La haremos imposible. Pues Don Quijote es loco en tanto nosotros no seamos cuerdos. Nosotros tenemos la culpa de la locura de Don Quijote. No se la echemos a él.»

J. F. F.

CON JULES SUPERVIELLE

PARIS

Hay un árbol, poderosamente rojo, en un rincón perdido del Bois de Boulogne, ante el que la figura en alabarda de Jules Supervielle se llena con la ternura del hombre que se hubiera construido un pequeño volcán.

—Era un hombre que se aburría. Cada año, por la fiesta del pueblo, acudía con su compadre, siempre el mismo, ante el mismo balcón, para cantar las mismas canciones a la misma muchacha. Se aburría enormemente.

Supervielle tiene un cuerpo alto y antiguo, con mucho hueso. Tiene el pelo blanco y el corazón enfermo de su antigüedad. Por su nariz y orejas asoma la pelusa del algodón, que, rebosando su esqueleto en forma de cuerno largo, empapa... Empapa amigos desconocidos, ahogadas del Sena, maniquíes que aplauden y todo un mundo de significaciones ocultas.

—Jorge Guillén. ¡Qué gran poeta! Pero ¡qué terrible falta de fantasía la suya!

Se ríe con íntimo regocijo. Cambia de tema, habla incesante y fragmentariamente, corta su coherencia. Su lengua arrastra el acento uruguayo —ese mismo acento con el que Laforgue se lamentaba del día, y Lautréamont, de noche, ladraba con los perros angustiosos a las estrellas abrumadoras—, siempre con su carga de eses, que se enredan como lianas.

—Rejuvenezco con el tiempo; todo el mundo lo dice. Es tan curioso para mi ser ahora, precisamente ahora, cuando estoy enfermo y en mi mesa hay siempre, para el almuerzo, un plato de píldoras... Ser ahora tan joven.

En los ojos claros de Supervielle hay frío. Hace frío en esta mañana de un verano imposible. El poeta se apoya en su bastón. Cuando echa la cabeza hacia atrás, cuando echa hacia atrás esa calavera grande, que recuerda a los cráneos mondos y emblanquecidos por el sol, parece el rico dueño de una



Supervielle, tirando el bastón al aire.

caballeriza. Sus caballos tienen la carne comida y el hueso descubierto por el sol de un desierto indio.

—Sí, Barrault montó hace poco «Les suites d'une course». Es la historia de un gentleman que tenía un caballo de carreras al que amaba. Murió el animal un día, y el dueño se vió poseído por su espíritu. El caballo resucitó en él, y el hombre se hizo caballo. Era un drama muy triste. La familia se le quejaba: Este hijo nuestro, que tenía tan brillante porvenir, ahora es caballo; nosotros, que habíamos hecho tantos proyectos sobre él...

Sí, pero el hombre que se aburría...

—Usted respeta el humor. Lo veo. España e Inglaterra pueden comprenderlo; lo poseen. No es como en Francia, donde sólo existe el esprit, algo muy distinto.

Sí, pero el hombre que cantaba la misma canción...

—«Les chaises», de Ionesco, es una obra muy notable. Adamov logró últimamente su mejor comedia: «Ping-pong». El teatro de Schéhadé contiene una honda poesía, pero vuelta de espaldas al público. Compréndame: se puede ignorar al público, pero no volverle la espalda descaradamente, como hace Schéhadé con una encantadora inconsciencia. A mí siempre me faltó esa libertad. Hice lo que quería en el poema, en la novela y en el cuento, pero no en el teatro. El público y sus reacciones me preocupaban. Ahora que soy joven y tengo experiencia, haré lo que me apetezca.

Sí, pero el hombre que cantaba la misma canción a la misma muchacha...

—Si usted se interesa tanto por él, le diré que, para escapar a su aburrimiento, decidió cultivar en su jardín un volcán pequeño. Era un volcán muy buena persona, que echaba por su cráter juguetes para los niños.

Supervielle, de perfil y en pie, se recorta contra el cielo, a medias nublado, con un singular poderío. Hay una decidida rotundidad en la línea que forman su nariz grande y su sombrero de fieltro marrón. Nos vamos. 15, quai Blériot: es su casa.

—No soy surrealista, pero defiendo el surrealismo refrenado. El automatismo surrealista es demasiado fácil.

Se cansa, se va cansando, como si, conforme nos alejamos del bosque, le faltara su sustento, quizá un sustento de hojas verdes y rojizas y de aire frío.

—Ahora estoy arreglando «La belle au bois». Jean Le Poulain la representó hace poco. Y también «Robinson». Tiene un gran talento. Ahora, hable usted. Es muy hermosa España...

Me invita, pero no me deja. Se cansa, pero su espíritu se le independiza más y más.

—Yo soy el Barba Azul de mi obra, en cuanto cada hombre ha sido sobrepasado, abrumado, alguna vez por las mujeres. Que, por cierto, me gustan bastante más que los hombres, aunque no esté de moda. Es terrible ese problema.

Se ríe, aunque está cansado. Aunque el aire le falta. Aunque el cuerpo se le afloja, tira al aire su bastón.

—¿Quiere fotografiarme así?

Es asombroso comprobar cómo cuanto más se fatiga, más se le libera el alma, que se agudiza en un regocijante humor triste.

—Según la Nouvelle Revue Française, soy el mejor poeta vivo de Francia.

Y vuelve a reírse. Una risa breve y señorial, cálida y superior.

—Ahora sale un nuevo libro mío de poemas: «L'escalier». Subimos y bajamos esta escalera de la vida sin ningún motivo, sin saber por qué, de forma obsesionante y ridícula.

Cogemos un coche. Llegamos a su casa.

—Preparo una obra dramática, «Le grand père», sobre Caín. Dios es ese abuelo del título, un Dios familiar y franco. Caín mata, pero ignora lo que es la muerte y, por tanto, lo que es matar. Caín no podía saber lo que es la muerte, ¿no es verdad?

Un óleo de María Blanchard. Y la luz que entra por una terraza de par en par al Sena.

—«El vulnerable» será mi próxima novela. Yo soy el vulnerable, porque me enseño, me doy, en lo que tengo de caliente y franco para el dolor. Me doy por mi talón de Aquiles. En todo lo que poseo, que pueda ser herida. No soy como el frío e invulnerable Saint Jhon Perse.

Sí, pero el hombre que cultivaba un volcán...

—Escuche: qué gran obra es «La Malquerida». Sin que esto signifique que hayamos de idolatrar a Benavente.

Sí, pero el volcán de los juguetes...

—¿No conoce «Los maniquíes de cera? Es uno de mis mejores cuentos. El dramaturgo fracasa, ¿comprende? No va gente al teatro. Entonces, el empresario le amenaza con hacer subir del sótano a los maniquíes. Unos terribles maniquíes capaces, fíjese, de aplaudir. No, no, que no suban. Pero el público sigue sin entusiasmarse. Y sube esa «claque» extraña y rígida. Sube, ocupa las butacas, y aplaude. Los maniquíes aplauden con sus manos tiesas y su sonido hueco. ¡Qué tristeza, Dios mío!...

El silencio que sigue lo rompe un paso leve.

—Esta es mi mujer. Se llama Saavedra. Si fuera manca, sería más evidente su apellido. ¿Vamos a comer?

Y una criada, santanderina, comienza a poner la mesa. El ambiente que ella introduce, familiar y burgués, me recuerda algo que antes vi: un libro de Simenon, caído entre papeles.

—Ya lo creo: hay buenos valores en Simenon; lo que menos importa en él es lo policiaco.

Casi son las mismas palabras que otro poeta, Aleixandre, me dijo un día, refiriéndose a William Irish, también autor policiaco. Es curioso. Bien ¿Y la crítica?

—Escuche: Robert Kemp, el decano, no sabe lo que dice. Cuando ve mis obras se rasga las vestiduras, diciendo que son impropias de un poeta tan serio e importante como yo. Y, sin venir a cuento, cita a Valéry. Como si mi teatro no fuera algo serio y, como toda mi obra, trágico...

Sí, pero recuerde, el hombre y el volcán, y...

—El volcán fué inaugurado con gran festejo. Y era un volcán tan hermoso, que el hombre consideró necesario mostrarlo en Europa. Embalarlo, fué un problema difícil. Pero el volcán se vino hacia acá. El volcán estaba dentro del hombre. Y éste lo supo, y no lo pudo contener. Y un día, en la Place de la Concorde, estalló, estalló el volcán y el alma, y el esqueleto del hombre...

En las aguas verdes del Sena, y entre el reflejo ahogado de la Tour Eiffel, flota la desconocida del río, el niño de la alta mar, el hombre del domingo y de los demás días, el sobreviviente; flotan los títulos de Supervielle, este ladrón de niños, que, niño también, se roba a sí mismo, todos los días, del tiempo y de las pesadas realidades.

—Estalló. Las dos manos del hombre, lanzadas, dieron la vuelta al mundo. Y volvieron al mismo punto, a la misma plaza...

¿Cómo se llama esa historia?

—«El hombre de la Pampa». Es, acaso, mi obra mejor. No sé si, al contársela, estoy añadiendo variantes a su tema... El tema, como siempre en mis libros, de la amistad vulnerable. Me siento amigo. Tengo, como mis poemas, una gran riqueza de amigos desconocidos.

Sí, pero las manos. Volvieron a la misma plaza ¿Para qué?

—Para estrecharse.

J. G. Z.

HOMENAJE EN RIBADEO

Ribadeo. 118 comensales. Son los amigos del Eo, los «eoarios», como dijo P. G. Arias. Se han reunido, procedentes de la región asturgalaica, clérigos, alcaldes de las villas, poetas y cronistas locales, y los «renombrados» de la comarca. El motivo es un merecido homenaje al escritor presbítero D. José Rodríguez Fernández. Se habla, se cantan los panegíricos de costumbre, se establece un lazo efusivo entre los asistentes, y luego se recuerda la reunión, añorando la poca frecuencia de las mismas.

Lo literario es un pretexto para lo humano. Por eso son verdaderos estos homenajes, recompensa para el homenajeado por su esfuerzo y alegría comunicativa para los congregados.

Nuestra adhesión, atrasada, pero cordial, a ese acto de las gentes del Eo, entre los que hay no pocos nombres de dimensión nacional.

Compre a INDICE los libros que necesite

DE CUALQUIER MATERIA
DE CUALQUIER EDITORIAL
Y TAMBIEN LIBROS VIEJOS



INDICE abre su *Librería por correspondencia* para *España*, para *Iberoamérica*, para el *Extranjero*.

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA

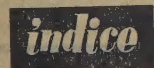
Ofrecemos al público:

Las últimas novedades
novelas
libros de técnica industrial
y de oficios
científicos
de arte
para regalos
de viaje
infantiles
libros de texto para estudiantes
lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.

Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales

Y libros raros y antiguos. Haremos, para usted, resida donde resida, en provincias o fuera de España, la vuelta por las librerías de viejo de Madrid, en busca del libro interesante.

CONSULTE Y HAGA SUS PEDIDOS A LA LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA



Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076
MADRID

FORME SU BIBLIOTECA

Esta sección de nuestra Librería es una orientación para quienes deseen ir formando una biblioteca sistemática. Libros que no deben faltar en ninguna biblioteca y que, algunas veces, faltan.

LITERATURA

384.—LAS PIEDRAS HAMBRIENTAS Y OTROS CUENTOS, por R. Tagore. 50 ptas.

385.—OBRAS ESCOGIDAS, de Walt Whitman. 120 ptas.

386.—RUBAIYAT, por Omar Kheyyam. 50 ptas.

FILOSOFIA

387.—PROSLOGION, por San Anselmo, seguido del libro *En favor del insensato*, por Gaulino, y de la *Respuesta a Gaulino*, por San Anselmo. 14 ptas.

388.—LA BREVEDAD DE LA VIDA Y OTROS DIALOGOS, por Séneca. 100 ptas.

389.—SOLILOQUIOS, por Marco Aurelio (piel). 100 ptas.

HISTORIA

390.—LA HISTORIA DE LAS CRUZADAS, por Lamb. 210 ptas.

391.—MITOLOGIA GRIEGA Y ROMANA, por H. Steuding. 50 ptas.

CIENCIA AL DIA

392.—CONSTITUCION Y CARACTER, por Kretschmer. 160 ptas.

393.—HISTORIA DE LA CIENCIA Y SUS RELACIONES CON LA FILOSOFIA Y LA RELIGION, por Sir William Cecil Dampier. 125 ptas.

Lotes

3, 4, 5 y 6 libros por 150 pesetas.

I.—LA LUCHA CONTRA EL MUNDO, de Zweig.
LA SOBERANA, de Gilbert Cesbron.
PROCESO PERSONAL, de Suárez Carreño. (Premio Nadal.) El lote, pesetas 150.

II.—LA SEÑORA PARKINGTON, de Bromfield.
LAS SUPERVIVIENTES, de E. García-Luengo.
EL CERO Y EL INFINITO, de Koestler.
CARTA DE UNA DESCONOCIDA, de Zweig.
El lote, pesetas 150.

III.—FUEGO OCULTO, de François Mauriac.
EL JARAMA, de Rafael Sánchez Ferlosio. (Premio Nadal de 1955.)
VARIACIONES DE UN ALMA, de Aldous Huxley.
EL TIEMPO Y EL «HAY», de Alvaro Fernández Suárez.
UN HOMBRE MALO, de Steinbeck.
El lote, pesetas 150.

IV.—JUEGO DE MANOS, de J. Goytisolo.
EL VACIO DE UN ALMA, de Gerardth Hauptmann (Premio Nóbel.)
METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de P. Caba.
DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, de J. F. Figueroa.
EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
EL CAMINO DEL MAL, de Grazzia Deledda.
El lote, pesetas 150.

4 libros por 100 pesetas.

V.—EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
LEVIATHAN, de Julien Green.
HISTORIAS DEL BUEN DIOS, de Rainer María Rilke.
MARCOS VILLARI, de Bartolomé Soler.

LIBROS PARA REGALO

394.—TEATRO COMPLETO, por Henrik Ibsen. 200 ptas.

395.—OBRAS COMPLETAS, de Emil Ludwig. (Los cuatro primeros volúmenes están a la venta.) Cada uno 225 ptas.

396.—OBRAS ESCOGIDAS, de Selma Lagerlöf. 180 ptas.

397.—LOS MUNDOS LEJANOS, por Bürgel. 140 ptas.

398.—VASCO NUÑEZ DE BALBOA, por Kathleen Romoli. 100 ptas.

399.—OBRAS COMPLETAS, de Ortega y Gasset. (4 tomos). 600 ptas.

400.—MOBY DICK (La ballena blanca), por Herman Melville. 20 ptas.

REVISTAS Y LIBROS EXTRANJEROS

AERONAUTICA

UIDED MISSILES (Parson). 210 ptas.

AGRICULTURA

ARM MACHINERY (Bainer). 485 ptas.

ARQUITECTURA

UILDING - PLANNIN & DESIGN STANDARDS (Sleeper). 660 ptas.

ATOMICA-NUCLEAR

TOMKRAFT. WIRTSCHAFTLICHKEIT VON ATOMKRAFTWERKEN (Münsinger). 154 ptas.
HE PENETRATION OF ATOMIC PARTICLES THROUGH MATTER (Niels Bohr). 110 ptas.
ENERAL BIOLOGY (Wells). 358 ptas.

DICCIONARIOS

LEXIQUE ILLUSTRÉ DE L'AUTOMOBILE A/E/F/I/IT 290 ptas.
PRONOUNCING DICTIONARY OF "AMERICAN" ENGLISH 180 ptas.
DICCIONARIO DERECHO COMPARADO ALEMAN-ESPAÑOL 210 ptas.

DERECHO

THE UNIVERSAL DECLARATION OF HUMAN RIGHTS (Verdross). 504 ptas.

ELECTRICIDAD

INDUSTRIAL INSTRUMENTS FOR MEASUREMENT & CONTROL 450 ptas.

FISICA

L'EQUILIBRE STATISTIQUE ET L'EVOLUTION DE LA MATIERE (Mercier). 168 ptas.
METEOROLOGY (Donn). 344 ptas.

GEOGRAFIA - GEOLOGIA

THE HISTORICAL STATUS OF TIBET (Tieh-Tseng Li). 250 ptas.
DANA'S MANUAL OF MINERALOGY (Hurlbut). 442 ptas.

HISTORIA - POLITICA

US AND ABUSE OF HISTORY 138 ptas.

MATEMATICAS

ANALYSE MATHÉMATIQUE (Godeaux). Tres vols. 1.070 ptas.

QUIMICA

INDUSTRIAL CHEMISTRY (Read). 415 ptas.
POLAROGRAPHY (Kolthoff). 490 ptas.

TEOLOGIA

NEWMAN, FAITH AND THE BELIEVER (Flanagan) 70 ptas.

★ CIEN LIBROS CADA MES ★

NOVEDADES

401.—LA ATLANTIDA: HISTORIA Y LEYENDA, por Denis Saurat. 70 ptas.

402.—HISTORIA DE LA GUERRA, por Dwight Eisenhower. 70 ptas.

403.—LEYENDAS EPICAS DE LOS GERMANOS.
El Edda escandinavo, los nibelungos y el Beowulf, adaptados y comentados por el Doctor Ballester Escalas. 30 ptas.

404.—A ORILLAS DE LA PLEGARIA, por Daniel Rops. 55 ptas.

405.—TESTAMENTO EN LA MONTAÑA, por Manuel Arce. 55 ptas.

406.—LOS OTROS, por Luis Romero. 55 ptas.

407.—MEMORIAS DE SU ALTEZA EL AGA KAHN. 100 ptas.

408.—EL LAZO DE PURPURA, por A. Núñez Alonso. 125 ptas.

409.—RELIGION SIN DIOS, por Fulton J. Sheen. 70 ptas.

410.—CUATRO DE FAMILIA, por Pedro Lorenzo. 60 ptas.

411.—K2 LA MONTAÑA SALVAJE, por Charles S. Houston. Tercera expedición americana al Karakorum. 100 ptas.

412.—DICCIONARIO DE IDEAS Y EXPRESIONES AFINES, por Carlos Kalveran. 125 ptas.

413.—LA RECONSTRUCCION DE LA FILOSOFIA, por Dewey. 50 ptas.

414.—NOVELAS ESCOGIDAS, por Warwick Deeping. 120 ptas.

415.—PACTO DE DOLOR, por Norton Thompson. 70 ptas.

416.—EL SEÑOR SMITH, por Louis Bromfiel. 70 ptas.

417.—AL REVES DE LA TRAMA, por Graham Greene. 65 ptas.

418.—CASTILLA EN AZORIN, por Marguerite C. Rand. 175 ptas.

419.—LA MISTICA ESPAÑOLA, por Marcelino Menéndez y Pelayo.
Edición y estudio preliminar de Pedro Sáinz Rodríguez. 75 ptas.

420.—OLIMPIO o LA VIDA DE VICTOR HUGO, por André Maurois. 60 ptas.

NOVELAS

421.—LAS CINCO MEJORES OBRAS de Robert L. Stevenson. 200 ptas.

422.—SE AMA Y SE MUERE, por Erich M.ª Remarque. 50 ptas.

423.—CARTA A UNA DESCONOCIDA Y SENDAS EQUIVOCAS, por Stefan Zweig. 50 ptas.

424.—LAS DUEÑAS, por Manuel Halcón. 50 ptas.

425.—HOTEL TANGER, por Tomás Salvador. 60 ptas.

426.—TODOS LOS OMBLIGOS SON REDONDOS, por Alvaro Laiglesia. 60 ptas.

427.—SEGUNDA AGONIA, por A. Núñez Alonso. 60 ptas.

428.—EL CERO Y EL INFINITO, por Arthur Koestler. 55 ptas.

429.—EL DIFUNTO SEÑOR DUQUE, por Paul Morand. 55 ptas.

430.—FLUSH, por Virginia Woolf. 55 ptas.

431.—LOS ANSIOSOS, por George Simenon. 55 ptas.

432.—LA MONTAÑA DE LOS SIETE CIRCULOS, por Thomas Merton. 75 ptas.

433.—El FIN DE LA AVENTURA, por Graham Greene. 60 ptas.

434.—EL BOSQUE QUE LLORA, por Vicki Baum. 90 ptas.

435.—LOS BUDDENBROOK, por Thomas Mann. 90 ptas.

436.—CALLE MAYOR, por Sinclair Lewis. 70 ptas.

437.—LOS CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS, por Anita Loos. 25 ptas.

438.—EL DESERTOR, por Lajos Zilahy. 46 ptas.

439.—FECHORIA NEGRA, por Evelyn Waugh. 45 ptas.

440.—EL CAMINANTE EN LA NOCHE, por John Knittel. 60 ptas.

441.—GALAHAD, por John Erskinne. 46 ptas.

442.—RESPIRANDO EN EL MUNDO, por William Saroyan. 48 ptas.

443.—FIESTA, por Ernest Hemingway. 40 ptas.

444.—VICTORIA, por Knut Hansun. 22 ptas.

445.—UN TIFON, por J. Conrad. 25 ptas.

446.—EL EGOISTA, por George Meredith. 40 ptas.

RELIGION, FILOSOFIA Y ENSAYO

447.—LA DESTINACION DEL HOMBRE, por Nicolás Berdiaeff. 30 ptas.

448.—LIBERTAD Y PLANIFICACION, por K. Mannheim. 75 ptas.

449.—LEVIATAN, por T. Hobbes. 90 ptas.

450.—PSIQUE: La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos, por H. Rhoder. 113 ptas.

451.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA NORTEAMERICANA, por Schneider. 171 ptas.

452.—OBRAS COMPLETAS de J. Balmes.
Edición crítica (XXXIII volúmenes). 660 ptas.

453.—ANALISIS PSIQUICO Y SINTESIS EXISTENCIAL, por el doctor Igor A. Caruso. 100 ptas.

454.—LOS FRAUDES ESPIRITISTAS, por Heredia, S. J. 30 ptas.

455.—ANGUSTIA Y ESPERANZA, por Müller. 52 ptas.

456.—LA PSICOLOGIA DE C. G. JUNG, por Joland Jacobi. 30 ptas.

457.—LA PSICOLOGIA DE LOS ARTISTAS, por S. Ramos y Cajal. 13 ptas.

458.—LAO-TSZE o EL UNIVERSALISMO MAGICO, por Juan Marín. 13 ptas.

459.—SARTRE Y SU EXISTENCIALISMO, por Ismael Quiles. 13 ptas.

460.—ENSAYOS ESCOGIDOS, por R. W. Emerson. 13 ptas.

461.—LOS SIETE DIAS DE LA CREACION, por Dom Thierry Maertens. 15 ptas.

462.—PRINCIPIOS DE UNA POLITICA HUMANISTA, por Jacques Maritain. 15 ptas.

463.—MANUAL DEL EPICTETO Y LA TABLA DE CEBES. 100 ptas.

464.—DE LAMENNAIS A MARITAIN, por Julio Meinvielle. 24 ptas.

465.—DE DESCARTES A HEIDEGGER, por J. Sáinz Barberá. 75 ptas.

CIENCIA Y TECNICA

466.—TECNOLOGIA.
Tomo I: Medidas, verificación y trazado. 40 ptas.
Tomo II: Utiles de fijación. Taladrado, roscado y acabado. 50 ptas.
Textos preparados por la Societè de Publications mecaniques de Paris.

467.—ESTUDIO DE MOVIMIENTOS Y TIEMPOS, por Ralph M. Barnes.
Para la perfección de los métodos de trabajo. 225 ptas.

468.—ATOMOS; HOMBRES; DIOS, por Paul E. Sabine. 40 ptas.

469.—INTRODUCCION A LA TEORIA DE LA ESTADISTICA, por A. M. F. Mood. 200 ptas.

470.—EL RADAR, por Dunlap. 34 ptas.

471.—LA FILOSOFIA DE LA CIENCIA FISICA, por Eddington. 48 ptas.

472.—LAS FRONTERAS DE LA CIENCIA, por Alfred Still. 65 ptas.

473.—LA GENETICA SOVIETICA Y LA CIENCIA MUNDIAL por Julián Huxley. 54 ptas

474. SANGRE Y SEXO, por G. Pittaluga. 135 ptas

475.—HISTORIA DE LA MEDICINA, por John A. Hayward

476.—CONSTITUCION Y CARACTER, por Kretschmer. 160 ptas

477.—TECNICA DEL AEROMODELISMO, por William. 66 ptas

478.—CINE SONORO. Reproducción, por E. A. Gil Santiago 200 ptas

479.—TU Y EL TIEMPO, por Flechtner. 110 ptas

480.—HISTORIA DE LA FISICA, por Kistner. 45 ptas

481.—HIPNOSIS, por R. H. Rhodes. 40 pta

482.—UNA REVOLUCION EN EL CONCEPTO FISICO DEL MUNDO, por Zimmer. 42 ptas

483.—CONOCIMIENTO Y ERROR, por Ernst Mach. 28 ptas

484.—VOCABULARIO ELECTROTECNICO INTERNACIONAL por la Internacional Electrotechnical Commision.
(2.300 voces. Versión pentalingüe: inglés, francés alemán, italiano y español.) 250 ptas

ARTE

485.—ARTE DEL REALISMO E IMPRESIONISMO EN EL SIGLO XIX, por E. Waldmann. 550 ptas

486.—LAS ARTES Y EL HOMBRE, por R. S. Stites.
Dos tomos. 600 ptas

487.—JAN VERMEER DE DELFT, por Frithof van Thienen 75 ptas

488.—TEORIA DE LOS ESTILOS Y ESPEJO DE ARQUITECTURA, por Eugenio D'Ors. 25 ptas

489.—JULIO ROMERO DE TORRES, por Cecilio Barberán. 60 ptas

490.—BALLET ESPAÑOL. Fotografías de Juan Gyenes. 240 ptas

491.—VELAZQUEZ.
Introducción y textos de Ortega y Gasset. 300 ptas

492.—LAS ARTES Y LOS PUEBLOS DE LA ESPAÑA PRIMITIVA, por Camón Aznar. 600 ptas

493.—VELAZQUEZ Y SU SIGLO, por Carl Justi. 500 ptas

494.—EL BARROCO. Arte de la Contrarreforma, por Werner Weisbach. 120 ptas

495.—REMBRANT, por Borenius. 260 ptas

CURIOSIDADES VARIAS

496.—LA CONTINENCIA PERIODICA EN EL MATRIMONIO por A. Krempel (según los principios de Knaus, Ogino y Smulders). 34 ptas

497.—SEXUOLOGIA, por el Profesor Pellegrini.
(Volumen de 872 páginas, 290 figuras y 53 láminas.) Los problemas sexuales a la luz de la Psicología, la Medicina, la Pedagogía y el Derecho. 450 ptas

498.—EL PARTO SIN DOLOR (Sistema psico-profiláctico), por el Dr. Aguirre de Carcer. 50 ptas

LIBROS ANTIGUOS, RAROS Y CURIOSOS

499.—LA VIDA DEL LAZARILLO DE TORMES Y DE SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES.
Edición de bibliófilo, sobre papel vitela. Aguafuertes y ornamentos tipográficos de Andrés Lambert. Tirada de 350 ejemplares. Ejemplar número 324, sellado por el notario don Enrique Taulet, de Valencia. Ediciones Aeternitas, Valencia, 1942. 3.300 ptas

500.—LAS SIETE PARTIDAS DEL SABIO REY DON ALFONSO.
Glosadas por el licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de S. M. Madrid, 1789. Cuatro tomos encuadernados en pergamino. 1.700 ptas

BOLETIN DE PEDIDO

.... de 1956

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
Núms. .... LOTES .... PRECIO ....
Núms. .... LOTES .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 38,95 POR DOLAR.

SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

RETRATO



LEOPOLDO AZANCOT

Leopoldo Azancot es un muchacho de Sevilla —donde vive—, que tiene veinte años. En estos veinte años ha leído cosas muy «graves» para su edad. El talento y la honda conciencia de Azancot las han ido digiriendo. A otro joven sin su carácter, sin sus dotes, le habrían estragado esas lecturas, o conducido al caos; no habría sabido poner orden en ellas, gobernándolas... El propio Azancot ha eludido este peligro sólo en sus consecuencias últimas, no en las inmediatas o incidentales. Pues el talento a secas no basta para «organizar» la vida; es preciso un orden previo interior, que está en el temperamento y en la índole de cada uno, o es casi imposible de suplir. Y si basta el talento sólo, nunca en la primera juventud. Es necesario que aquél elabore sus conquistas, decantándolas; falta el paso, y el poso, de los años, que llamamos experiencia. A los jóvenes les irrita oír hablar de la experiencia, porque estiman que los hombres maduros se escudan en ella para ocultarles no se sabe qué «vellocino»... Está bien que se irriten. En todo caso, quien los llama jóvenes los respeta, reconociéndolos como tales; no los menosprecia, los define... Un joven es impetuoso, propenso a la demasía, altivo, «peligroso». Y si no lo es, más sale perdiendo, y apenas es tal joven.

LEOPOLDO AZANCOT es de los pocos que he visto que no se escuecen de su juventud, lo cual demuestra el talento que he dicho que tiene. Antes bien, atribuye a esta juvenilidad lo más puro y limpio de sí mismo, como es el caso. La juventud es «peligrosa» a causa de su pureza, que los años van trocando en comprensión y transigencia. La pureza del joven no concibe el mal, es decir, lo complejo y contradictorio de la vida, y por eso proclama valores absolutos, tras los que se encandila hasta dejarse matar, si el joven es de verdad puro. Por supuesto que hay jóvenes cucos, avisados y «vividores», pero esto que tienen de vividores es lo que tienen de menos vivo. (La vida tiende a su plenitud, que exige intensidad de vida.) Sin embargo, se da en el «problema» de los jóvenes alguna curiosa paradoja. Verbigracia: cree el joven que intransigencia equivale a limpieza de miras, a pureza de pensamiento. Es así en bastantes casos, pero no sirve como regla. Si el hombre maduro es medianamente serio, sus ideas y sus sentimientos son más sólidos, más puros y de fiar que los de ese mismo hombre cuando comenzaba a subir la cuesta de los años. La juventud supone una versatilidad de conciencia, propensa a las rectificaciones, los vuelcos y las marchas atrás. Yo temo de los jóvenes cualquier heroísmo y cualquier deserción. Habría que hablar de este tema con claridad. En el «vicio» de la juventud por la acción hay un demonio, un gusano, que es el de la tendencia a la frivolidad de la prisa y del menor esfuerzo. La vida no se apresura. Cambian las personas, los ojos que ven, las ideas...; siempre habrá alguien que repetirá la historia creyendo que inventa todo y que antes de él no ha habido sol, ni luz, ni día. Este es el peligro de la juventud: ensoberbecerse, equivocarse. La luz, el día y el sol brotan cada mañana, como las flores, y cada noche mueren, sin que nosotros pongamos en ello más que la ceguedad de asistir al espectáculo sin estremecernos; es decir, ponemos miopía y poca hondura de alma. ¿Pues quién, joven o viejo, reflexiona sobre estas cosas, milagro cotidiano, sin que el corazón se le encoja?

AZANCOT ES DE LOS JOVENES a quienes desvela la vida del hombre sobre la tierra. En sus veinte años ha meditado con seriedad y solvencia. Señal de estas meditaciones es el «Breve esquema del mundo» que damos aquí. Muchos de nuestros lectores se aburrirán de leerlo, o se quedarán a oscuras. Yo me atrevo a rogarles una lectura reiterada. Bajo el crucigrama que a veces semeja el texto —para los no propensos o no familiarizados con la filosofía— hay vida, conceptos que han sido vividos como sentimientos, y expresiones ni más ni menos verbalistas que los de cualquier filósofo de campanillas... Ocurre que la filosofía es mucho y es nada, según se mire —ya se lo diremos a Azancot en secreto, hasta convencerle de lo poco que es la filosofía, siendo tanto—. En el seno de las palabras hay un d e m o n i o, un gusano, como en el de la acción; aquél tenía su raíz en la frivolidad; éste, en la «trascendencia». Cuando un hombre se ha hecho adulto, digno de este nombre, es que ha arrancado de sí ambas raíces viciosas, quedándose en el tuétano, que es la conducta limpia de obras y palabras inútiles: decir aquello indispensable, hacer aquello preciso. He aquí la hombría, la validez de la experiencia.

Lo sorprendente en este joven de Sevilla, que se declara «cristiano y judío», es su fecundidad de pensamiento a los veinte años, y lo grave de sus ideas. ¡Veinte años! Cuando otros de su edad están papando moscas. Azancot piensa una «casa cósmica», un refugio metafísico, y se pone desde él a re-idear la vida, que es un modo de vivirla, si las ideas son una exigencia doliente del alma, y no un deporte mental.

En el porvenir mediato, Azancot va a tener que decir ciertas cosas nuevas, desde el plano de seria especulación mental que es su «huerto» —huerto de recreo y «huerto de los olivos»—. Pensar a Dios, si se le vive cristianamente al tiempo, no es un deporte, no es filosofía. Yo estimo, por lo que sé de él en alguna carta cruzada —ni siquiera le conozco en persona—, que Azancot es de los que se angustian «de» Dios, y no de los que especulan con Él filosóficamente. Pues tengo por certísimo el juicio de Peter Wusch: «Una filosofía cristiana no puede pensarse "a priori". Primero hay que vivirla.»

CONCLUYO ESTAS NOTAS, que se prolongan más de lo debido. He intentado arrimar unos escalones a la persona de Leopoldo Azancot, con la esperanza de que así, subido sobre ellos, el lector distinga su figura un poco antes... Pero no mucho: Azancot es de los que transbordarán al mundo la carga de sus preocupaciones, que interpretan las de los demás, con palabras que se entienden, en el instante de pronunciarse o poco después. Cosa por el estilo ocurrió con Kafka. ¿Quién entendía El Proceso o La metamorfosis el día que se escribieron? Yo, sin ir más lejos, he sido bastante miope para esa suerte de «mensajes». Sin embargo, hoy, y años antes, la sensibilidad y angustia que esos libros traducen se han convertido en un como testamento del espíritu en nuestros días.

Azancot, puede que me equivoque, tiene un talento metafísico de talla no común. Su temperamento es, a la vez, de artista —concibe el cine con novedad teórica, pinta, escribe excelentes cuentos y dirigirá, «si el tiempo y la autoridad no lo impiden», una revista... A cualquiera de estas actividades transfiere la incandescencia «religiosa», en sentido amplio, de su alma, de su carácter. Y en esto también, como dije al hablar de Juan Mayor (núm. 91 de INDICE), me parece que Azancot es reflejo del talante de sus compañeros de juventud. Talante, ánimo, posición mental que es preciso, por quienes están obligados a ello, ver con rectitud e interpretar sin telarañas en los ojos, si no queremos correr el peligro de desaprovechar una juventud como hace tiempo no había en España, y si la hubo, desaprovechada por esa ceguera que comento y por miedo al «peligro». Desde el punto de vista nacional, históricamente, la juventud más peligrosa, la más nefasta, es aquella que a causa de su inercia y sequedad de ánimo no representa peligro alguno. Lo cual significa que los representa todos, y más que cualquiera el del aburrimiento y la falta de fe, que es el peligro de los «sepulcros blanqueados» de que habla el Evangelio. ¡Cuerpos muertos, almas en corrupción; no vibran, no arden, y por eso blanquean! Nada les sofoca, nada tienen de qué ruborizarse. Son sacos vacíos de conciencia moral. Ni se duelen de sí mismos, que es el primer dolor vivo del hombre vivo, ¡cómo van a dolerse del prójimo!

SI TÚ, LECTOR, ERES de los que sufres al preguntarte por tu vida, que no es plena más que en función de la de tus hermanos, adéntrate en ese «esquema» del mundo de Azancot, y duélete con él de lo misterioso que es todo y de lo que cuesta agarrar algún rayillo de luz que a la noche, con el sol, huye y nos deja en tinieblas, hasta que torna la mañana. No te eches para atrás, piensa; no seas cómodo, ni frívolo, ni palabrero. En ese esquema del mundo que refleja la inquietud de un joven de nuestro tiempo hay, bajo las palabras —sea cual sea su verdad—, brasas y dolor de amor. Por eso sencillamente le incluimos en esta Revista, poco filosófica...

BREVE ESQUEMA DEL MUNDO

«La Belleza, la Verdad y la Bondad, no existen. La Belleza, la Verdad y la Bondad, no son sino el grado de ser que soportamos.»

El fin perseguido por mí al realizar este trabajo ha sido el de proporcionarme una «casa cósmica» a mi medida. Distintos autores han cooperado en esta tarea al hacer que ante ellos mi pensamiento se manifestase. Estos autores han sido, fundamentalmente, tres: Dostoievsky, Rilke y Juan Eduardo Cirlot, por su obra **Introducción al surrealismo.** Los dos primeros me han presentado soluciones, el tercero me ha planteado problemas.

Pero la base de mi dialéctica, el pensamiento que despertó las ondas de la misma ha sido el entrecomillado y arriba citado sobre la Verdad y la Belleza. Junto a éste, la clave de la madurez de toda mi concepción, la obra que permitió la estructuración de todas mis vivencias ha sido la de Freud. A él, mi agradecimiento

Espero, para terminar, que mis reflexiones serán juzgadas y aprehendidas según sus propios supuestos. Constituyen un ciclo de ideas concluso que fijan las líneas maestras a partir de las cuales puede empezarse a laborar. Estas líneas maestras son verídicas, y sólo yo puedo dar testimonio de su verdad, pues ésta es siempre una revelación.

* * *

DIOS

El Ser es y no es.

El Ser, en Dios, es una consciencia del No Ser.

Dios nos hizo para ser en la posibilidad de ser.

Dios es en el ser, en el No Ser y en la Posibilidad de Ser.

El hombre es sólo en la Posibilidad de ser. El hombre sólo es en Cristo.

El que Es, por amor, afirmación de su ser, la más alta, frente al No Ser, rompe su quietud, movimiento absoluto, introduciendo su puro silencio en el tiempo, por este acto creado: Voz, Verbo, rompiendo la pura potencia, que es la Nada, el no movimiento.

Tiempo: movimiento engendrado por la distancia que separa a la potencia del acto.

Voz, Verbo: el ser en el tiempo.

La Voz persiste hasta acelerar todo movimiento lo bastante para replegarse sobre sí mismo y ser. Esta solidificación no es absoluta. Puede establecerse una escala que va de la piedra al vegetal, en el que ya existe vida, es decir, una diferenciación entre lo solidificado y el tiempo, y de aquí, al hombre, que es el único que tiene tiempo interior.

Distinguimos, pues, dos tipos de tiempo:

Tiempo físico: distancia que separa al acto relativo de la potencia.

Tiempo humano: distancia que separa a la potencia del acto. El tiempo humano es la consciencia de la distancia existente entre el ser y el conocer.

El hombre es la imagen surreal de Dios en cuanto Verbo.

EL HOMBRE

Diferenciamos en el hombre, la vida—estar—, del inconsciente—ser—.

Vida—estar—: Las cosas son relacionadas por el hombre formando un espejo en el que cada vez se refleja más profundamente. Este proceso de relación constituye la vida. Vida es conocimiento, una toma de conciencia de nuestro propio ser.

Por su parte, el conocimiento es definido como revelación de una nueva parcela de nuestro ser, provocada por el descubrimiento de un cambio en la relación de las cosas entre sí o con nosotros. El conocimiento es siempre una imagen degradada del ser.

Inconsciente—ser—: El inconsciente es el ser en su más pura expresión. En el hombre el ser está formado por una relación de cargas potenciales de no ser. El ser en el hombre es una consciencia acelerada de sí mismo. El ser en el hombre es una consciencia de la imagen surreal de Dios en cuanto Verbo.

En el inconsciente—ser—distinguimos:

1.° La base ancestral, que nos conduce al origen.

2.° Las represiones, que nos ligan al presente.

3.° El ser realizado.

El mismo enlace entre la vida y el inconsciente lo constituye el arte, mediante la inspiración, que es la afluencia a lo consciente de una parte de lo inconsciente.

Relaciones del hombre con Dios

¿Qué trae Cristo?

1.° Una afirmación del ser del hombre.

2.° El amor como manifestación y camino a éste.

Relaciones entre los hombres

Sólo dos posturas son posibles:

1.ª Odio—pecado—: el pecado es una negación de nuestro ser.

2.ª El amor: es un reconocimiento del ser de los demás.

El amor es la afirmación más alta del propio ser.

LAS COSAS

Las cosas existen para que nuestro ser ante ellas se manifieste; esta es la razón de que las cosas existan y de que nosotros seamos. Somos para que el ser se manifieste y sea.

Las cosas existen, no son. Y sólo pueden ser en nosotros.

* * *

Ser en el conocimiento es la esencia del ser.

Nuestro ser último es el silencio universal de todas las cosas.

Leopoldo AZANCOT

LOS AZTECAS. UN ESTILO DE VIDA

NUESTRO CORAZON SE ACELERA...

EL RITMO HISTORICO

El pueblo azteca no es la única nación que encontraron los españoles en Norte y Centro América. Cientos de naciones y millones de seres humanos habitaban estas tierras. Pero sí era la más importante nación a la llegada de Cortés.

Perdido en la decadencia, abrumado por la selva tropical, el maya, uno de los tres grandes pueblos de la América precolombina, el más civilizador, había perdido el nervio y la voluntad de crecer y dominar. Todo el poder, los pueblos y sus recursos estaban sometidos al azteca por medio del tributo y del miedo.

Al otro lado, en Sudamérica, estaba el inca, también poderoso y expansivo. Pero aquí, en la América central y en la norteña, el azteca es el grupo nacional con más carácter y el que adquirió el sentimiento sublime de la grandeza.

Tenochtitlan era el centro de un vasto y bien organizado imperio. Todo lo que hace este pueblo es impresionante. Parece como estigmatizado por un sino grandioso. Cada vez que nos abandonamos a la fantasía y, sumergidos en ella, rehacemos el curso de la historia azteca, nuestro corazón se acelera, porque estamos reproduciendo nada menos que una interpretación trágica de la vida. El hombre azteca es la tensión, el momento grave, la situación dramática, el «mesianismo» prolongado a toda su humanidad.

Viendo la fisonomía de un rostro azteca, se nos hace patente la inescrutable atención que pone este hombre en un objetivo que parece lejano. En su presentación, el azteca es un enigma. Su rostro parece vivir sin movimientos, sin emoción. Pero nada más lejos de la verdad, si creyéramos que el azteca es un ser sin pasiones fundamentales. Las vivió, y dionisíacamente, con los paroxismos propios del mesianismo religioso.

Religiosamente agitado, el azteca fué siempre un hombre puesto en ansiedad. Cuando se acercaba a sus dioses, un estremecimiento esencial encendía el centro de su ser. Y entonces, temblaba. Y con el furioso tambor que anunciaba la guerra, el azteca se agitaba, se conmovía como un demonio. Y al son de sus danzas convertíase en un frenesí...

En la guerra misma, se hacía terrible: se dilataba. Ahora caía implacablemente extendido como un águila sobre sus enemigos y los destruía. Ahí era un ser puramente muscular, una pura libertad sistemáticamente polarizada en torno al enemigo.

Sin embargo, el rostro azteca ha adquirido la inmutación. Todo en él es concreto, pero tan concreto que es definitivo. Y en ello radica su gran misterio... Su explicación tipológica es, pues, difícil.

A través de la escultura, el rostro azteca posee una gravedad apretada, un tal sentimiento de concentración, que casi nos parece, paradójicamente, una tensa inexpresión. Se trata de un rostro cerrado, de un silencio exterior resuelto por medio de una apasionada interioridad. ¡Y nada más difícil de explicar que un rostro callado por la tensión estoica como forma de vida!

Tenochtitlan, la urbe imperial del Anáhuac precortesiano, creó un tipo peculiar de humanidad. Hicieron mella en su carácter los dolores de la adversidad y una interpretación predestinada de la vida. Un providencialismo profundo dirigió los pasos de su historia.

Sus ambientes naturales fueron rigurosamente difíciles y tuvo que luchar fieramente por su existencia. No sólo contra la Naturaleza, sino, especial y repetidamente, contra las naciones que encontraba.

Ambos componentes —naturaleza hostil y naciones desfavorables a su amistad— configuraron su ser conforme a rigurosos principios de vida. Porque no había más alternativa que luchar fuerte o morir. El azteca convirtió en dogma radical de su existencia la concepción dura y pesimista de la vida. Pero como todos los pueblos sufridos, interiorizó su drama y sintió con la grave dignidad de los pueblos señoriales.

La constitución de un carácter nacional está constantemente desafiada por opciones y estímulos, unas veces adversos y otras favorables. Se pueden seguir los caminos fáciles de la adaptación a los medios naturales, o se puede preferir hacerlos a la propia medida. El azteca hizo lo último.

Como pueblo, el azteca peregrinó largo tiempo en busca de un hogar para su tribu. Era un pueblo nómada del Norte, que se fué haciendo sedentario al contacto con los grupos agricultores del altiplano central.

Pero como todos los pueblos nómadas, sintió la atracción y la necesidad de la depredación. Para los pueblos sedentarios, el azteca era como una invasión de langosta reproducida incansablemente. Unas veces luchaban contra él, otras lo utilizaban. Aliado o enemigo, el azteca se especializó en la guerra. De ella hizo una actividad productiva. En su fase nomádica, la hizo como «condotiero».

UNOS CAÑAVERALES EN UNA LAGUNA

Era un grupo tribal con territorio inestable. Cualquier contrariedad suponía su expulsión. Sin rumbo fijo, la nación azteca caminó muchos horizontes y sobrevivió a todos. Pero soñaba y quería una tierra propia. Una tierra por la que luchar con causa propia.

La tierra soñada tuvo que pelearla mucho. Al fin la encontró en unos cañaverales puestos dentro de una laguna. No era un suelo sólido. Puesto en medio de las aguas, nadie quería habitar esta tierra. Era insalubre y peligrosa. Insectos, serpientes y enfermedades ponían amenazas de muerte a quien ahí viviera.

Y sin embargo, el azteca aceptó, en pago de servicios militares prestados a la nación entonces propietaria del territorio, este miserable *habitat*. Y ahí levantó chozas humildes, apiló hierbas, lodos y carrizos: construyó un suelo firme, al que llamó *chinampa*, todavía superviviendo en pleno romanticismo en la parte marginal de la ciudad actual de Méjico.

Formó familias y la nación se hizo grande. Su suelo de lodo y agua se convirtió en la más elegante y populosa ciudad de la América precortesiana. Canales y canoas hacían el transporte en esta ciudad lacustre de señores, guerreros, sacerdotes y esclavos. Esta ciudad impresionaba; Cortés la describe como un mundo maravillosamente organizado.



● *Huitzilopochli (Borbónico 34).*

Tláloc (Magliabechi 32) ●

(Fotografías tomadas del libro «El pueblo del Sol», de Alfonso Caso. F. C. E.)

El pueblo azteca, de condotiero pasó a empresario de un drama imperial. Fué el más temido y también el más conscientemente señor de toda la tierra que podían abrazar sus fuerzas. Pero para sostener esta emoción gigantesca tuvo que mantenerse alerta, sin descanso y sin tregua. Como pueblo, tuvo que ser siempre una pura voluntad incansable.

Ser peligroso, duro y mesiánico, el azteca es una inagotable fascinación que se nos adentra a medida que lo vamos apresando. Su operación psicológica es tan sutil, que la energía que empleemos para describirla en unas pocas páginas, tendrá demasiada brevedad, será incapaz, por lo mismo, de retener un despliegue tan vital y tan grandioso.

Leyenda, tradición, mito, magia, poesía. Este pueblo vive entre nosotros casi sin tiempo. Parece que fué ayer y también es hoy. Méjico se alimenta todavía de su biología y de sus presencias profundas. El azteca pertenece a esa estirpe que está siempre recobrándose para el futuro. La cultura azteca se siente en la costa y los altiplanos centroamericanos, precisamente porque se trata de una emoción sin tiempo final. El hombre del Méjico moderno lleva en su alma inserto el hondo atavismo del aliento azteca todavía llamando a lealtades que no se han perdido, que la historia tiende a torcer, pero que la tierra, siempre fija, vuelve a enderezar. La autoridad profunda de lo azteca forma como una tiranía subconsciente que tira de la voluntad, y muchas veces la domina. ¡Tantas fueron las raíces que plantó la humanidad azteca!

LAS CONSTANTES DEL CARACTER

No cabe duda que todo carácter nacional tiene sus antecedentes formativos, y que éstos producen ciertas manifestaciones homogéneas de cultura y sociedad, de orientaciones de vida.

En el pueblo azteca están presentes, pues, tales antecedentes y forman tanto una historia colectiva de cultura, de generaciones que se suceden unas a otras y que acumulan sentimientos, moldes e instituciones de carácter, como un ciclo de vida, que, resuelto individualmente, da lugar a la orientación de una conjunción de personalidad.

Sin embargo, dada la condición apretada del presente ensayo, sólo tenemos lugar para presentar las respuestas más significativas de la psicología nacional, en términos de lo que podemos llamar la configuración ético-religiosa de vida, que vienen a ser los rasgos predominantes en esta sociedad.

En este carácter nacional dominan dos constantes: la guerra y la religión. Ambas dramática y vigorosamente concertadas. La primera, la guerra, parece subsidiaria de la segunda, en particular en los aspectos de la justificación ética, aunque económicamente la agresión imperialista fuera remunerativa y constituyera parte principalísima de los fines nacionales.

Pero como aquí nos interesa el estilo de la personalidad, su entusiasmo o su pesimismo, el hombre como sistema entregado a una ilusión o a una frustración, el tenor económico quedará confinado a una zona marginal. El estilo, el clima profundo del hombre, la versión estrictamente humana y poética del carácter: esto nos interesa.

A lo largo de su relación con la vida, la muerte, los hombres, las cosas y todo lo que tiene sentido para la Humanidad, el azteca fundó una peculiar concepción del mundo. En su ideología, el mundo era una pura dificultad, una precaria supervivencia dentro de la cual los dioses intervenían y fijaban los límites de la acción humana.

Los dioses vencían las dificultades de los hombres. La intervención de las divinidades en la conducta humana fué un signo central del sentimiento activo azteca. Exito y fracaso tenían siempre una explicación providencialista. Pero, además, para el hombre la vida se concibió como una tributación a sus dioses, porque cada tributo significaba una semilla devuelta con creces en forma de frutos. El sacrificio humano mismo tuvo una extraordinaria fuerza mágica, pues con él la sociedad garantizaba la reproducción constante del dios, y por lo mismo la renovación de la naturaleza toda.

En cuanto a su dificultad existencial, el hombre fué pesimista. Paradójicamente, su realismo religioso, su concepción antropomórfica de los dioses, le produjo ciertas compensaciones emotivas: el azteca intervino en la vida de las divinidades, alimentándolas por medio del sacrificio.

Prendido en la idea de que toda acción humana estaba dirigida desde la ubicuidad divina, el azteca adoptó el sentimiento de la predestinación y lo asoció al de su fatalismo, al de sus presagios difícilmente optimistas y fácilmente propensos a la contrariedad. Sobre este sentimiento formó las zonas más sensibles de su carácter nacional.

El nacimiento, la muerte, el ciclo de vida, contenían peligrosidad, aumentada cuando el hombre cometía errores en la manipulación de esta clase de experiencia. Gran parte de las instituciones sociales estaba regulada por la idea de hallar los signos y las señales favorables o adversas.

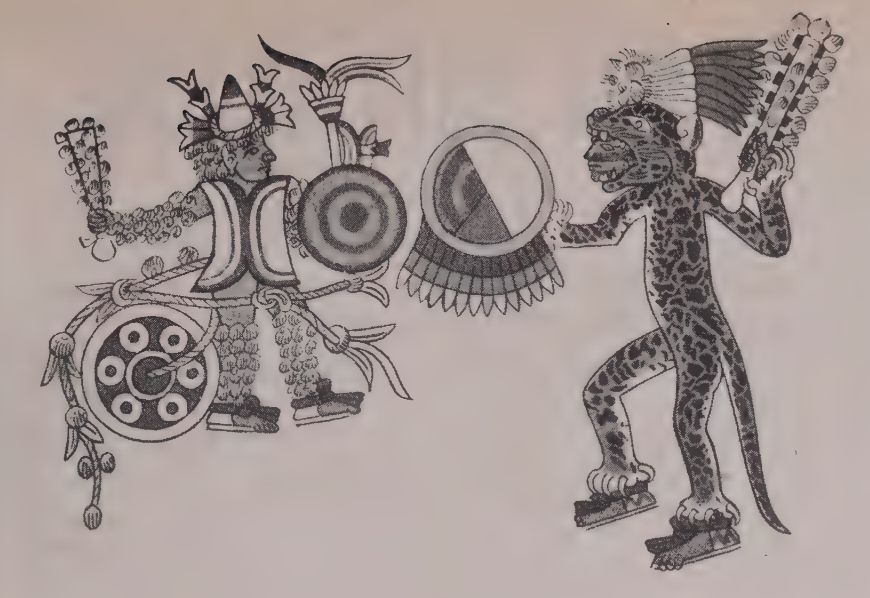
Todo tenía, pues, que ser propiciado. Una criatura recién nacida debía ser sometida a teurgias que facilitaran su futuro. Por estas mediaciones adquiría una relativa capacidad para sobrevivir. Cada cincuenta y dos años, o sea, al cumplimiento de un ciclo calendárico, la vida deberá estar lista para morir, a menos que no se renueve con el simbólico encender de un fuego nuevo. Esto quiere decir que cada cincuenta y dos años el azteca quedaba sobrecogido por el terror de una angustia última. Cuando se haya encendido el fuego nuevo, cada hombre y cada mujer, pequeños y grandes, se entregarán al despilfarro de tenerlo todo nuevo. Lo viejo será hecho trizas. Y sólo así podrá el Anáhuac sobrevivir. Los símbolos dramáticos no abandonarán jamás la visión conceptual y ritual del azteca.

Esta personalidad se montó sobre la idea del cataclismo, del dolor y de la peligrosidad. Un ritmo de sobresaltos y ansiedades metafísicas tuvo, por lo

ismo, el hombre entregado a estoi-
ıs penitencias. La fórmula existen-
al, por su dramaticidad, estimuló
s tensiones emotivas en el carácter,
ıe, por otra parte, estuvo siempre
ometido al control de severas disci-
linas de represión.

La asociación profunda de la reli-
ón con la guerra dió especial signi-
cado a ciertos hechos. A cada pueblo
encido se le tomaba prisionera su
eidad local. Con ello se remataba su
errota y se debilitaban sus asisten-
as mágicas. Por incorporación, el
zteca adquiría, a su vez, las cualida-
es peculiares al dios vencido. Pero
o que es notoriamente singular, es el
echo de poner entre rejas al dios
el enemigo derrotado, quien, además,
uedaba sometido a la superior jerar-
uía del dios nacional azteca, a Huit-
ilopochtli, que por más eficaz, surgía
nás exigente y adorado.

Y por un egoísmo peculiar a esta
ıagia, el azteca no prestaba ni difun-
ia a los demás pueblos su divinidad
acional, su Huitzilopochtli. Había que
ıantenerlo exclusivo, proporcionarle
os enemigos cautivados, sacrificarle
us vidas.



• *Sacrificio gladiatorio (Magliabechi 18)*

LA SIMBIOSIS RELIGIOSA

Si el azteca representa una configu-
ación dramática de la existencia, a
o largo de la cual la vida tiene pocos
nomentos optimistas, sus dioses pe-
an abrumadoramente sobre su coti-
lianidad. Sobre la estructura psico-
ógica de este pueblo pesan muchas
argas, innumerables compromisos,
ue todos los días tendrán que con-
luir en sacrificio humano.

Todos los días, cuando lleguen las
uces del sol y se vayan las estrellas,
obre el alto *teocalli,* sobre el templo
ensangrentado de cada dios, pero es-
pecialmente donde habita el terrible
Huitzilopochtli, el azteca podrá con-
emplar a sus excitados sacerdotes
entregados a la impresionante tarea
le dar de comer a sus dioses. Comida
ıumana. Comida que garantizará la misma vida divina, y con la cual se asegurará la del hombre. Porque si el dios muriera definitivamente, el hombre le seguiría en su muerte. Muerte y vida deberán coexistir en una íntima simbiosis.

La liturgia azteca incorpora a sus rituales el drama de los dioses. Huitzilopochtli, por ejemplo, nacerá y morirá todos los días, como lo hacen el día y la noche. En la mañana nace para estar presente con los vivos. Durante este tiempo librará su lucha a muerte con las fuerzas nocturnas, con la Luna y las estrellas, y hacia el anochecer, volverá con sus muertos. Este será el momento de su derrota.

Huitzilopochtli es la vida en eterno combate con la muerte. Representa al Sol, a la misma luz, luchando con las fuerzas representativas de la oscuridad. En la razón humana todo tiene su ocaso y su triunfo, pero en la del azteca estos contrarios deben ser representados por las deidades. Para que Huitzilopochtli sea fuerte y pueda triunfar será necesario que coma corazones de guerreros, porque esta es la parte más vigorosa de los hombres.

Cada día se abre la teogonía. Será una lucha entre dioses. El azteca mirará hacia el cielo y sufrirá con los dioses las angustias del parto creativo. El cosmos azteca se estará reproduciendo incesantemente. Los dioses mismos, Tezcatlipoca, el joven dios vinculado a la juventud guerrera y depredatoria, representación de Huitzilopochtli, luchará contra Quetzalcóatl, el dios de la sabiduría, siempre cauto y apolíneo. Ambos interpretarán un drama divino: crearán, destruirán y reproducirán sus respectivos universos. Todos los días alternarán los resultados. Quien venza hoy, será vencido mañana. Y el vencido será destruído sin piedad, para luego renacer y aplastar de nuevo al adversario.

Esta configuración mítica perseguirá, como un sino implacable, la existencia del azteca. Si los dioses mueren en combate, el hombre, que debe imitarlos, también deberá morir a semejanza. Hacerlo así es agradable a la divinidad. Con ello conquistarán sus favores y su amor.

Y así, todos los días, Tenochtitlan derramará la sangre de los mejores guerreros cautivados, para que le sirvan de alimento al dios más terrible y exigente, quizá por más humano, de la constelación precolombina. Porque sólo con la sangre, que es la vida, podrá sobrevivir un dios que, como todos los dioses de Tenochtitlan, está consagrado a depender de los hombres y a constituir entre ellos el máximo dolor y la máxima alegría. Siempre la eficacia de la divinidad dependerá del sacrificio humano. Cuantos más mueran en la piedra de los sacrificios, mejores serán los resultados. Esto explica los altos números de sacrificados que se ofrendaban a los dioses. ¡Nunca ha hecho el hombre tan existenciales sus trascendencias! ¡Nunca tan dramático como en este pueblo.

LA MUERTE, UN MEDIO DE VIDA

El sacrificio humano convertía al hombre en sostén de los dioses, y a éstos en deudores del hombre. Y a diferencia de los pueblos caníbales, que gozan del festín de la carne sacrificada, el azteca no la gozará. Comerá, gravemente, los despojos de los inmolados y sentirá, como en vida éstos, el destino pesimista de la muerte joven que el hombre trágico debe constituir en honor sagrado.

Habrá, pues, un quehacer inexorable en la vida del azteca: constituir a la muerte en un medio de vida. El azteca se hará de rituales y ceremonias, y los constituirá en máscaras que cubrirán su dolor profundo de hombre que tiene que matar al hombre para salvar la continuidad de la existencia. Destruirlo para que nazca de nuevo. Y siempre la muerte abrumará al azteca, pero más el modo de morir que la muerte misma. Porque el alma entrará al Paraíso sólo a condición de que el hombre haya muerto en combate o en la piedra de los sacrificios. El Sol elegirá a quienes hayan sabido morir como soldados, en combate. Incluso las mujeres muertas en parto serán honradas por los guerreros, quienes las llevarán en cortejo de honor hacia el mundo glorioso del Sol.

Cuando muera el guerrero, habrá muerto el ser más honrado por el dios más fuerte, por Huitzilopochtli. En la fatalidad que sume a cada hombre azteca en las tinieblas de la paradoja, surgirá siempre una pregunta: ¿Por qué tiene que matarse al hombre para que vivan los dioses?

El sendero peligroso de la vida se ha hecho en el azteca sentimiento radical de tragedia. Un enorme presentimiento de sacrificado imprimió su signo en el rostro astuto y a la vez ingenuo del azteca.

Este rostro vigilante, austero y tenso, oteando más allá del horizonte con la rabia de un soldado con prisa de matar, está representado en una escultura arquetípica, la del llamado «caballero águila». En ésta, el hombre vive concentrado hacia la distancia. En la distancia que domina es donde se da la medida de poder del hombre. Y el azteca es una personalidad de distancia. Una personalidad arraigada en la idea de cerrar el mundo para sí, que es, consubstancialmente, cerrarlo para sus dioses.

Constituir una humanidad intensamente entregada al drama divino. Esta fué su raíz larga, aquella que constituyó al tronco más alto y a la copa más ancha. La grandeza azteca radica en esta su sistemática voluntad de recibir y someter pueblos, de morir más que ellos. Con esta voluntad, la concepción azteca del mundo se definió peligrosamente.

A través del vivir peligroso salvaba al hombre del desastre de morir definitivamente. El ritmo vital fué violento, y la emoción, aristocrática. La psicología del castigo, el pecado y la predestinación convirtieron su vida en una tensión fuerte en dignidad y completa en señorío. Dentro de su destino aparecen muy pocas concesiones a la facilidad existencial.

El azteca es de una sinceridad tan trágica, que metió el miedo en el alma del Anáhuac. Fué admirado y odiado, como lo son siempre los pueblos poderosos.

SENTIDO FINAL DEL HOMBRE AZTECA

El sentido peligroso de la existencia fué el sigma que definió a esta personalidad. El azteca es un pueblo providencialista que hizo de su humanidad un riesgo sin tregua. Pocos pueblos han puesto al hombre en derroteros más difíciles de sobrellevar. Ser azteca significó constituirse en una pura dificultad. Entregado a los presentimientos de la muerte dramática, a las contradicciones de teogonías, siempre reanimándose en la conciencia, el azteca cristalizó una cultura de presión.

La paradoja existencial que se impuso—sacrificar al hombre para salvarlo—le proporcionó un sentido de seguridad radicalmente distinto del que mueve los sentimientos de otros pueblos. La dificultad dramática se convirtió en rasgo predominante de su psicología. Sobre ésta edificó una personalidad de tensión.

A lo largo de su vida, este pueblo ha poseído la divinidad tan cerca, que su misma capacidad existencial debiera expresarse como un orientarse hacia la comunión religiosa. En muchos sentidos, el azteca es un estilo de vida formado en la adversidad.

Si bien la aventura existencial es trágica, ¿no es este también el sino de los pueblos poderosos que, sintiendo la pasión de ser, son? ¿Y acaso no es esta dramaticidad el símbolo de una exigencia consigo mismo, la seriedad del ser hombre, que es lo mismo que valer para la definitiva eternidad de un estilo original de vida?

Claudio ESTEVA-FABRGEAT

ESPIRITU Y SILENCIO SEXUAL

Deseamos comentar un excelente artículo del doctor J. J. López Ibor, aparecido en *Papeles de son Armadans,* con el título «Espíritu y silencio sexual». Es un trabajo de enjundia, que atañe al fondo del «misterio» humano; misterio cifrable en lo que el hombre tiene de subhumano y de más que humano. Recomendamos su lectura.

El doctor López Ibor tiene ideas propias sobre el caso, fruto de una experiencia profesional aguda, de la que extrae datos y consecuencias. Y antes que todo ello, tiene conceptos previos, fe religiosa. Es esta fe o posición intelectual de origen la que le permite concebir al hombre como lo hace, como una «unidad» irrompible—salvo por enfermedad; cuando esa rotura se produce surge lo patológico.

Comienza el escritor contando un viaje suyo a Viena, ocupada aun por los rusos; luego examina el «personaje» Freud, hombre de ciencia al cual sus conclusiones llevan a paradojas significativas; nos habla de los siete discípulos leales y de los disidentes—Adler y Jung—; comenta la *encuesta Kinsey,* famosa, poniendo de relieve sus fallos de concepción... Por esta vía se adentra en el problema o «misterio», consistente en que la vida es «autenticidad», pero también máscara; *presencia,* pero también *silencio,* «esencialmente», tocando el nudo del asunto, a nuestro parecer, cuando afirma que en la existencia del hombre, para mantener el orden, la normalidad y la salud sicofísica, «tan importante es el olvido como el recuerdo».

Esto le lleva a precisiones muy justas—en opinión nuestra, insistimos—sobre los «pecados» o peligros de la «técnica» y de la tecnificación de la vida contemporánea, que no estriban, según se cree, en su bondad o maldad intrínsecas, sino en su *falsía.*

Otros juicios atinados y hondos del doctor López Ibor en este trabajo nos parecen los que se refieren a la vida matrimonial y a cómo se entraman y sostienen las relaciones entre los cónyuges, o cómo se pervierten. Se atribuye todo el éxito o el fracaso, por efecto de la moda sicoanalista, al mero instinto sexual. La opinión del comentarista es contraria. En prueba trae a colación el fenómeno de los celos. No todo es instinto, ni mucho menos, concluye el doctor López Ibor, en la vida o existencia terrenas del hombre, entre razones de más peso, porque el hombre no es sólo tierra ni sólo terrenal, ni sólo libido; al revés, lo esencial, lo vigoroso en él, cuando no lo primero, es el espíritu: un anhelo, una transpiración que le insta a empresas de violencia contra su carne y su *peso,* y que es lo decisorio, en fin de cuentas—salvo anomalías—en su conducta. Tanto como puede afirmarse que el espíritu está manchado de liviandad y libidinosidad, con razón doble debe sostenerse que la líbido está condicionada por lo no sexual. Pues el hombre, sobre sus instintos sexuales, tiene los de «persona», que es un combinado de sexo y espíritu en el que aquél sale perdiendo más veces que éste...

Comentar acabadamente el serio trabajo del doctor López Ibor nos exigiría otro ensayo. No es esta la ocasión de hacerlo. Destaquemos también de este número de *Papeles* el «Recuerdo de un desconocido: Piero Jahier», de Induraín; «L'heretat que es perdía», de Teixidor, y «El contenido del corazón», de Luis Rosales. Las «entradillas» o editoriales, sin firma, que abren cada número, se adivina mal qué sentido tienen. Suenan a palabras dichas por decir...

Cuento para tontos

Por JAIME DE ARMIÑÁN

—¡Ay, doña Frasquita, mi marido se ha escapado con un caballo!

—¡Ay, doña Pompilia, mi marido se ha escapado con una corista!

—Pero una corista es siempre una corista.

—Es verdad.

—Y en cambio los caballos... ya se sabe.

—¿Era de raza?

—¿El caballo?

—Sí.

—No.

—¡Qué vergüenza!

—¿Y la corista?

—¿Qué?

—¡Que si era de raza!

—Las coristas de raza se llaman vedettes, doña Frasquita.

—¡Qué razón tiene usted, doña Pompilia!

—¡Cuánto vicio, doña Frasquita!

—¿Quién da?

—Doña Purita.

Doña Purita, doña Frasquita, doña Pompilia y doña Solita, estaban jugando a las cartas y hablaban de sus maridos. Ellas, como muchas señoras, se contaban las intimidades que no debían contarse; organizaban torneos de canasta a beneficio de los «pobres huérfanos de funcionarios morenos sin trabajo» y rifas de neveras y de motocicletas a beneficio de las «ancianitas vestidas de rosa del distrito de Pirlimpín». Organizaban de todo, con verdadero celo y con ánimo de alcanzar, tras su muerte, las regiones celestes, sin dejar de divertirse, al mismo tiempo.

Esto ocurría hace miles de años.

Las cuatro eran muy gordas y tenían cuatro maridos que no las podían aguantar.

Cada uno por causa diferente.

Don Ulpiano, el esposo de doña Purita, más discreta que doña Frasquita y doña Pompilia, era un honesto señor y cuidaba de las malas costumbres de los demás, sin preocuparse de las suyas. Sobre todo, a don Ulpiano, le obsesionaba que las jóvenes parejas se besaran y que las señoritas enseñasen las pantorrillas.

—¡Esto es una indecencia!—solía decir don Ulpiano.

—Una vergüenza, sí señor—le respondía el marido de doña Pompilia.

Don Ulpiano tenía una colección de postales pornográficas, que enseñaba, entre risitas de hurón, a don Germán, el marido de doña Pompilia, y a don Lerín, el esposo de doña Solita.

—No se puede ir al cine—afirmaba don Lerín—. En el cine sólo se ven porquerías—añadía, guardándose un billete de cinco duros.

—Sí, señor. Sí, señor. Sí, señor.

Don Germán llegó un día a denunciar a unos novios que se habían cogido las dos manos ¡las dos manos, qué vergüenza! en un parque público.

—Yo estaba con mi señora—afirmaba don Germán—. ¡Y no sabía dónde meterme!

El martes de más allá, don Germán se escapó con la corista.

Y es lo que yo digo: ¡cuánto vicio!

—Usted da cartas, doña Frasquita.

—Mañana tengo reunión de damas serias.

—Me gustaría ser de ese club.

—Hay que ser dama muy seria.

—Yo soy dama seria donde las haya, hija.

—Es verdad, todas somos damas serias.

—Te compro una papeleta.

—Te vendo una papeleta.

—Te cambio un niño pobre por una ancianita de rosa.

—Bueno.

—El rey de corazones.

—¡Otra vez! ¡Tengo la negra!

—Y yo las rojas.

Y así un día y otro día.

Pero de todo esto hace miles de años.

Doña Pompilia era una tía pesada. Algo inaguantable. No es que fuese mala, no; simplemente hacía la vida penosa a los demás y, sobre todo, a su marido.

Su marido se llamaba Bruno y ni siquiera el pobre tenía don. Iba a su oficina todos los días, sin faltar una sola jornada; leía novelas y amaba a los animales.

Doña Pompilia jamás le dejó tener perro, ni gato, ni pájaro. En casa de Bruno sólo había, en verano, moscas. Y las moscas, como todo el mundo sabe, no son mamíferos. Además, las moscas, en el hogar de doña Pompilia, vivían muy mal, porque la señora era muy de su casa y muy limpia, y se pasaba el día con un chisme que echaba mal olor líquido y que ponía enfermo a Bruno. Por esta razón, Bruno no paraba en casa; iba al café a charlar con los amigos, o a mirar a las señoritas que paseaban tras los ventanales polvorientos. Un día lloró al ver a una señorita guapa con un perro, y por la noche soñó que él era el perro que aquella señorita guapa paseaba. Al despertarse y ver junto a su almohada la rubia cabeza, llena de quiquis, de doña Pompilia, sufrió una amarga decepción y estuvo a punto de querer morirse, pero en seguida rectificó y volvió a desear vivir. El no podía ser perro de aquella señorita tan guapa, porque estaba casado con doña Pompilia y pertenecía a la agrupación de «Honestos Maridos y Padres Amantísimos de Diez y Nueve Hijos». La agrupación de Honestos Maridos y etcétera, la presidía don Lerín, el esposo de doña Solita; doña Pompilia se empeñó en afiliar a su cónyuge, y aunque Bruno al principio se resistió, no tuvo más remedio que ceder, por no discutir con su Pompilia querida. En la agrupación de Honestos y etcétera, se jugaba al mus y se contaban chistes verdes. También, a veces, se relataban aventurejas protagonizadas por los «honestos», que terminaban siempre entre risas. El pobre Bruno no tenía una sola aventura que contar, porque jamás, y no por falta de ganas, sino de valor, había engañado a doña Pompilia. Una tarde se decidió a relatar su tropiezo espiritual con la señorita guapa del perro, y todos los honestos rieron. Aquello hizo mucho daño a Bruno y estuvo una semana sin ir; pero tuvo que volver, porque en la agrupación se celebraba un congreso muy importante, al que acudían los maridos honestos de todo el mundo. Al terminar las sesiones, los maridos se iban al cabaret más brillante de la ciudad, pero Bruno no podía acompañarlos porque doña Pompilia sólo le daba tres doblones diarios para café. Fué un congreso muy divertido, y al final se hizo un concurso de chistes verde-esmeralda, que ganó, con toda justicia, el presidente don Lerín.

La vida de Bruno era cada vez más triste.

Doña Pompilia le martirizaba cuidadosamente.

Y doña Pompilia no era mala, era peor que mala, era pesadísima.

—¿Hay sifón?—preguntó Bruno durante la comida de un miércoles.

—¿Para qué quieres sifón?—respondió doña Pompilia.

—Me gusta.

—Sabes que a mí me sienta mal—añadió la señora.

—A mí no, Pompi, y me gusta.

—Deberías odiar algo que a mí me daña.

—Como quieras.

Y no hubo sifón.

El cumpleaños de doña Pompilia lo celebró Bruno regalando a su esposa un ramo de flores blancas.

—Lo que tú quieres es recordarme que soy vieja—regañó la señora, con una lagrimita en un ojo.

—Mujer, no pensé en eso—repuso Bruno, desconcertado.

—Además, las flores me dan alergia.

—No lo sabía, Pompi.

—Y son baratas; ni siquiera me compraste claveles.

Bruno tiró el ramo de flores blancas y aquel día no tomó café, porque se había gastado los tres doblones en obsequiar a doña Pompilia.

—¿Sabes?—dijo un día Bruno—. Don Germán me ha invitado a pasar en su finca el fin de semana.

—¿Y vas a ir?—repuso doña Pompilia.

—Me gustaría...—añadió, con timidez, Bruno.

—Quieren que vayas para reírse de ti; como eres tonto...

—Pero, mujer, don Germán es amigo mío.

—Además, ¿me vas a dejar sola el domingo?

—No, Pompi.

Bruno no fué a la finca de don Germán, y doña Pompilia, muy arreglada, dedicó la mañana del domingo a repartir migas entre los pobres, y la tarde a jugar a la canasta con sus amigas.



Bruno pasó un día muy aburrido.

Después llegó el lunes y se fué a la oficina.

En la oficina estuvo haciendo solitarios hasta la hora de tomar café, y en aquel momento bajó a la calle dando saltitos de alegría. Le encantaba tomar café. Le daban uno «especial», y el dueño del establecimiento, que se llamaba el señor Zenón y tenía una verruga en el cuello, le ponía un poco de leche fría para mitigar el calor de la mezcla. Bruno se bebía el café a sorbitos y hablaba unos instantes con el señor Zenón; luego regresaba a la oficina para seguir con sus solitarios.

Aquella mañana la lluvia mojaba todo.

Ya sabemos lo que es la lluvia.

Cae implacablemente y une a las ciudades con las nubes; cuando hay tormenta, como aquel lunes, la cosa resulta mucho peor, y hablo como Bruno, porque el hombre tenía un miedo espantoso a la electricidad y sabía que el agua es un gran conductor de calambres. Las nubes eléctricas y las gotas que caían sobre su rostro le producían auténtico miedo, y la consecuencia, cuando lograba guarecerse de la tempestad, era una inmensa dosis de compasión hacia el género humano que se mojaba, y sobre todo hacia los animalitos de Dios.

No es extraño que aquel lunes Bruno, desde el café, mirase con verdadera pena a un caballo que se mojaba en la calzada.

Era un caballo muy flaco.

De color caballo indefinido.

Sujeto a un carro de hortalizas, levantaba una pata para sólo mojarse tres. El agua chorreaba sobre su lomo y escurría por las cuatro patas, sin excepción. Los ojos del caballo eran muy tristes. Parecían preguntar:

—¿Por qué no me metéis en un portalito?

Pero nadie se apiadaba del caballo. Tenía esa indiferencia terrible que encierran los animales aparentemente, cuando son desgraciados. Su flequillo, un flequillo precioso y negro, vertía agua. La cola era casi de hule.

—¿Quién es el dueño de ese caballo?—preguntó Bruno al señor Zenón.

—Yo—respondió un sujeto despechugado, que tenía un vaso de vino pegado a los labios.

—Se está mojando—informó Bruno al bebedor.

—¿Quién?

—Su caballo.

—¿Y a usted qué le importa?

—¿No tiene cuadrita, ni nada?—interrogó Bruno.

—¿Y a usted qué le importa?—dijo el académico.

—Esto, yo...—titubeó Bruno—. Esto, me gustaría saber si, esto, vende, esto, usted el caballo.

—¿Cómo ha dicho?—quiso saber el sujeto despechugado que hasta entonces hablaba con el vaso de vino pegado a los labios.

—Que si vende usted el caballo—insistió Bruno.

—¡Yo vendo a mi padre si lo pagan bien!—dijo el caballero.

—Su padre será muy caro...

—¿Qué le pasa a mi padre?—amenazó el aristócrata.

—Si es un piropo...—aseguró Bruno, aterrado.

—No me hacen gracia los piropos.

—No, señor.

—El caballo vale cien doblones.

—¿Cien doblones?

—¡Ni uno menos!

Era un precio altísimo; en las ferias de ganado se vendían caballos gordos y jóvenes por menos de cincuenta doblones; aquel era viejo y flaco, pero seguía mojándose, seguía mojándose, seguía mojándose.

—¡Compro el caballo!—gritó Bruno, cerrando los ojos.

—¡Está usted loco, señor Bruno!—dijo el señor Zenón.

—No estoy loco, señor Zenón.

El caballo seguía mojándose, seguía mojándose.

Bruno tenía ahorrados, de sus sisitas, ciento cincuenta doblones, que guardaba en su oficina, en una caja de hierro.

Subió en dos trancos y entregó al hombrón los cien doblones.

—Ya es suyo el caballo.

—Bueno, démelo.

—Lo tiene usted que desenganchar.

—Pero si no sé...

—¡Pues aprenda!

—¿Cómo se llama?

—¿Quién?

—¡El caballo!

—No se llama nada.

Bruno salió apresuradamente del café; al cerrar la puerta, el sujeto despechugado informó a la concurrencia:

—Este tío es imbécil.

Y volvió a pegar el vaso de vino a los labios.

Mientras tanto, Bruno había desenganchado al caballo, después de cubrirlo con su chaqueta. El caballo le miró agradecido y le lamió la cara, como un perro. Era un acto heroico, por parte de Bruno, porque llovía y nadie era capaz de admitir al caba-

). Trató de meterlo en un portal,
ro la portera los echó a los dos con
escoba. Luego quiso llevarlo a un
ne de sesión continua, pero resultó
ie la película no era apta para me-
ores. En su casa, ni pensar; doña
ompilia hubiese tirado al caballo por
hueco de la escalera.
—¿Dónde vamos, tú?—susurró
runo.
El caballo le miró en silencio.
—Tengo frío—dijo Bruno.
Tampoco habló el caballo, que se-
ıía mojándose, pero estaba muy ale-
'e, porque con él se mojaba Bruno.
Al pasar junto a una casa que tenía
ıpeles en los balcones. Bruno trató
ȝ informarse.
—¿Se alquila un piso?
—Sí, señor—dijo el portero—. Hay
ue pagar por adelantado veinticinco
oblones.
Bruno pagó y se dispuso, feliz, a su-
r al pisito con su caballo.
—¡Alto!—gritó el portero—. ¿Dón-
ȝ va usted?
—A mi casa.
—No se admiten caballos.
Y Bruno se fué, después de perder
mes de fianza y el mes adelantado,
orque en aquella casa no se admitían
ıballos.
En toda la ciudad no se admitían
ıballos.
Y se fueron el hombre y el jaco ca-
retera adelante.
—Estoy hecho cisco—dijo Bruno, a
ıs diecisiete leguas.
—Súbete en mí—replicó el caballo.
Bruno se detuvo, asombrado.
—¿Sabes hablar?
—¿No lo oyes?
—¿Y has dicho que me suba?
—Sí.
—Gracias; yo peso muy poco.
Bruno se encaramó encima del ca-
allo, y así anduvieron nueve leguas
ıás.
—Tengo sueño—anunció el hombre.
—Duerme; yo seguiré andando.
Bruno se durmió.
Aun llovía.
Quince millas después se detuvo el
aballo.
—Ahora el cansado soy yo.
—Cambiemos los papeles — propuso
Bruno.
Y el caballo se subió encima de
Bruno.
Así, alternando, hicieron todo el ca-
nino, hasta llegar a una ciudad pre-
iosa, donde admitían caballos en las
asas de huéspedes y donde no ha-
bía doñas Pompilias ni nada de eso.
Algunos, en la ciudad seria, dijeron
ue Bruno estaba loco.
Don Lerín, don Germán y don Ul-
piano borraron a Bruno de la agru-
pación de Maridos Honestos y etcé-
era, y siguieron contando chistes ver-
les y fugándose con las pobres coris-
as, que para comer tenían que aguan-
arlos.
—¿Sabe usted, doña Purita, que el
narido de doña Pompilia se ha esca-
pado con un caballo?
—¡Qué me dice, doña Solita!
—Ella misma lo contó ayer en la
eunión de damas.
—¡Pobre doña Pompilia!
—Ese hombre fué siempre un des-
ergonzado.
—Sí, hija, sí, no todas tuvieron la
suerte de casarse con maridos como
os nuestros.
—Es cierto, doña Solita.
—¿Quién da?
—Doña Lucita.
Y es lo que yo digo: ¡Cuánto vicio
hay en este mundo!

J. de A.

SANTAYANA ENTRE LOS ARABES

(*Viene de la página 2.*)

"Idéntica perfección encontramos, pues, en la inteligencia de Santayana, Poeta y Filósofo, en el que ambas facultades eran una sola, ya que, si no fué un filósofo sin par y tampoco un poeta incomparable, sí nos legó una nueva forma de ver y considerar al mundo y al hombre, que habría sido incapaz de concebir un poeta o un filósofo a solas..."

"Y Santayana era ese caso singular de pensador, Filósofo a la vez que Poeta", termina diciendo Abbas Mahmund Al-Akkad.

Así se expresa un conocido escritor egipcio cuya fama en el mundo árabe no nos detenemos a considerar en esta ocasión, ya que esperamos volver otro día sobre temas como éste, a fin de intentar informar a la intelectualidad española de ese movimiento literario que día a día va estrechando los lazos de unión, comprensión y afecto que unen a España y al mundo árabe.

MOHAMMAD IBN AZZUZ HAQUIM

CARTAS DE VERDAD

SOBRE "LA JIRAFA"

A RAFAEL BORRAS • BARCELONA

Amigo Borrás:

Tú y tus amigos vais a aventuraros en la empresa de sacar a la calle una revista de literatura, redactarla, editarla y venderla. Es una empresa difícil, aunque posible. Aquí está INDICE para mostrarlo. Me pides un trabajo para abrir el primer número; te escribo esta carta. Y la escribo en público, porque vuestra empresa va a ser pública—no hay ningún secreto—. Lo que digáis va a ser leído y comentado, y lo que no digáis, a veces, también. Os prevengo contra ello. Una revista da muchos dolores de cabeza, preocupaciones, sinsabores y amargos ratos. Una revista literaria, por literaria que sea, expresa vida, y la vida es así... Ya me entiendes. En otra ocasión te lo dije, y creo que habéis hecho uso de esa frase: «hay que mantener la ilusión sin hacerse ilusiones». En esto consiste el secreto de una conducta de cierto ascetismo, fértil, realista. Y en esto estriba el buen gobierno de los pueblos: la política. No se llega a este estado de espíritu de buenas a primeras, pero hemos de esforzarnos por conseguirlo. Con ese ánimo se escribió el «Quijote», y esa es la honrada lección que se desprende de la obra inmortal. Que por lo mismo es tan verdadera, y no muere. (Toda la literatura, cuando es buena, es vida —traducción de la vida—, permanece y se reproduce, bien sea en un libro o en las páginas más volátiles de una revista. Detrás viene quien se aprovecha de ellas y las utiliza como alimento de su espíritu.)

Habéis de tener esto en cuenta: nada que se escribe se pierde, si está escrito con verdad honda, sentida. Lo que ocurre es que en lo que se escribe, de ordinario, hay más de falsificación y calcomanía que de originalidad y hombría. Hay que ser veraces a todo evento, pero no con arrogancia, sino con modestia y disposición de rectificar en el momento en que advertimos que nos hemos equivocado. La veracidad a que yo me refiero es la veracidad con nosotros mismos. No sostener aquello de que no estamos absolutamente seguros que es verdad dentro de nosotros, aunque a los ojos de los demás se aparezca como discutible o como un error manifiesto. Si procedéis así, aquello que defendáis merecerá el respeto que merece la verdad, no obstante no tratarse de una verdad «objetiva», comunicable y aceptable por todos.

Es muy difícil aconsejar a unos amigos que inician un empeño como el vuestro. Sólo se me ocurren lugares comunes, y si os relatara sucesos, circunstancias que se nos han dado a nosotros en INDICE, algunos no los creeríais, o no entenderíais su significado. Una advertencia, no un consejo, me parece admisible: desdeñad la falsa propaganda, los éxitos fáciles. Si os proponéis, como estoy seguro, algo serio con vuestra revista, esos éxitos de un día, o de diez años, no sirven para nada; antes bien, debilitan nuestro espíritu, lo sofocan y lo pervierten. Lo serio exige seriedad, y es poco serio entregarse al halago del éxito...

Vosotros, por lo que yo conozco, tenéis solvencia intelectual y desprendimiento, y una actitud moral que es esencial para llevar adelante una obra como la que emprendéis ahora. En esto sí que me atrevo a aconsejaros y, si tengo alguna autoridad ante vosotros, a exigiros: no denigréis el bello nombre de vuestra revista—«La jirafa»—, convirtiéndola en «jirafa» de nadie. Ni grupos, ni capillas, ni facciones. Vosotros sois lo que sois, y lo sois, si no me equivoco, por repugnar la facción, el clan y la rotura en trozos, tribus políticas del país. Hay que acabar con esto, desde el plano de las ideas y las letras en que nos esforzamos. La vida es múltiple, varia y contradictoria—por eso es dramática—, pero el espíritu con que hemos de vivirla debe tender a que estas contradicciones y oposiciones se resuelvan en armonía, en convivencia... Y no hay modo de proveer a la convivencia sino dando ejemplo—conviviendo—, «provocando» el respeto por lo demás y denunciando a aquellos que lo rompen. Son bien conocidos de todos; se les conoce por lo poco que se respetan, seriamente, a sí mismos. ¿Hace falta mención de nombres y grupos político-literarios?

Vosotros vais a editar una revista de letras—cine, arte, ensayo, teatro—, pero no os hagáis la ilusión de que conseguiréis eludir la política. La política lo impregna todo —la política es el «efecto» del espíritu activo y viviente—, y os tropezaréis con ella en cada esquina... No os importe y no os asuste que os acusen de ello. Se trata de *qué política* hacer, pues política siempre se hace, indefectiblemente. Y, con frecuencia, los que más ascos hacen a la política son los que más se entregan a ella, como en barraganería: «politiquean» y lo ocultan; usan de la política a la manera de la mujer no propia, avergonzándose de ella o disimulando. No hay que caer nunca en esta tentación. La política, confesada o sibilina, es *política*. Retened la palabra. Hay que atribuir a la política su dimensión positiva, para liberarla de anécdotas y vanidades, y ante todo, de embustes: que el que la haga lo diga, y no la encubra; que la pague. Pues la política, como toda actividad en que se compromete íntegra la persona humana, exige sacrificios, duele. El riesgo de la política es que es una cosa seria; no vale tomarla y dejarla, según el sistema del cambio de mujer... El que la hace, la paga, y si no la paga es porque deserta, utiliza su cobardía o su venalidad para zafarse del compromiso. Y no vale decir: «hoy pienso esto y mañana lo otro»; o sí vale, pero como previene el doctor Marañón con insistencia sobre el caso, hay que desconfiar de la solidez mental y moral de quien así incurre en apostasía y facundia. Se puede admitir la evolución lenta y dolorosa de las ideas—precisamente en ello estriba la experiencia—; es sospechoso, por el contrario, el hombre que no acepta y purga su errores políticos, tratando de enmendar una equivocación con la contraria. Esto denota cierta sordera de espíritu, o lo que es peor políticamente, inconsistencia e incompetencia...

Nos debemos a la política como a la mujer, con fidelidad, y no hay alternativa honesta. Para ser desleal a la política no hay libertad, como no hay libertad en el ciudadano para incumplir sus deberes de ciudadanía, y el primero de estos deberes es el respeto de sí mismo. (Sin él, como os digo, el respeto por los demás es imposible.)

De la política se ha tenido una noción pobre; se le ha atribuído insolvencia, mendacidad y lo que podríamos llamar «saltibanquismo». No es eso; más bien es lo contrario. Recordad nuestras conversaciones en casa, con Nieto Funcia, Mayor... Hay que restaurar la política, devolviéndole su significado profundo, hasta conseguir que las gentes entiendan por política no un «arbitrio», sino algo discernible con la razón; un terreno hasta cierto punto neutral, en el que las exigencias políticas se impongan por sí mismas, logrando el respeto común y, en buena medida, la unanimidad. Nieto viene esforzándose, como sabéis, por encontrar las leyes «científicas» que rigen este proceso (1); leyes que es necesario hallar, y que se hallarán, porque, según frase feliz de Valdecasas, «son necesarias». Y lo que es necesario, es posible y casi inevitable. La mente del hombre siente el vacío de lo que es necesario, de aquello—conceptos, ideas, bienes materiales—que falta a su plenitud, y tarde o temprano llena de lo preciso y lo justo ese vacío. No en otra cosa consiste el avance técnico y espiritual de la Humanidad, que día a día, salvo retrocesos circunstanciales, perfecciona sus instrumentos de conocimiento y de acción.

Lo de menos es que en «La jirafa» citéis a fulano o dejéis de citar a perencejo, aunque este es, en principio, el papel, el motivo de una revista literaria; lo demás es que consigáis crear ese clima de convivencia y solvencia en torno a cuestiones como las que menciono, y que vosotros estéis convencidos de que esto es así: de que la política está convirtiéndose en el tema capital de nuestro tiempo, contra lo que parece. La seriedad que el hombre de juicio, en su instinto, atribuye a la política, es lo que ha motivado su despego de ella—a causa de la decepción que le produce la insolvencia e insuficiencia con que se practica de ordinario—y el apoliticismo en que muchos se escudan para ocultar su náusea o su apatía. Pero nosotros hemos de vencer esos respetos o malentendidos. Hemos de intentar que la política recobre o gane el prestigio que le es indispensable para desenvolverse con eficacia y ser fértil. Hasta ahora se ha conseguido, huyendo el bulto a la política o desdeñándola, aquello opuesto a lo que se desea y se pide de la política: que sirva, que resuelva los problemas públicos en aumento; tan públicos, que están invadiendo el fuero de lo privado y sacando a cada uno, a todos, de su madriguera, de sus casillas... ¿Por qué cada día el hombre es menos «independiente» y está más sometido a la «existencia» social? He aquí las preguntas que dan señal del tema de los tiempos. Y esas preguntas no tienen otra respuesta que en el campo de la política, bajo cuyo dominio caen. El aceptarlo así es ya un buen avance.

Hay, pues, que modificar la mente del que se refugia en su apoliticismo como en un fortín, porque, en realidad, está recluído en una cárcel. Suspira por ser libre, y se ata de pies y manos. La libertad es función de la política, no de actividad otra alguna del hombre. Quien desea ser libre, de hecho, no de palabra, ha de aceptar el fuero de la política, contribuyendo a enriquecerla y perfeccionarla. Y no es perfectible una política que se tiene en menos, como actividad subsidiaria o de poca monta. El primer derecho que hemos de reconocer a la política es el de estimarla como indispensable y útil, no como inevitable y poco menos que inservible, según se viene haciendo. Pues esta segunda es una actitud negativa, perniciosa, y aquélla altamente saludable y fértil. Si conseguís vosotros con «La jirafa» despertar estos estados de espíritu, imbuir a vuestros lectores este ánimo, habréis conseguido algo grande y que merecerá aplauso y cooperación.

Debo preveniros, sin embargo, también de cualquier alegría en este sentido. Los tiempos son de «crisis»—palabra que no me gusta, pero que expresa que ciertas concepciones, ciertos modos de vida van a ser sustituídos por otros, como es lo que ocurre—, pues bien, los pioneros en ese cambio, los promotores, los anticipados, no verán acaso ni la cresta de la montaña. Y si llegan arriba, será con bastantes dolimientos y mataduras. Descartad la facilidad; no hay nada fácil para conseguir algo serio en la vida. Si vosotros os alistáis en la cuerda que A. Fernández Suárez llama de «los hombres en punta», vosotros sufriréis privación, asechanza y la quiebra de algún hueso. Y más que todo eso: sufriréis, dentro de vosotros mismos, descontento, inquietud, mal sabor de boca y *daño de conciencia*: no saber si acertáis o disparatáis, si estáis en el buen camino o perdidos en un laberinto: finalmente, si lo que os mantiene en pie es fuerza mental y moral o mero emperramiento, mero amor propio. Pero no hay otro proceder aconsejable, hay que correr el riesgo...

Os deseo todo género de buenaventuras y te pido perdón por haberme extendido en esta carta... En otra seré más breve.

Si «La jirafa» hiciese innecesario INDICE en muy poco tiempo, podría yo descansar. Entretanto, te deseo mano firme y flexible. Una revista es un ejercicio—para el que la promueve—de equilibrio y energía. Hay que ser ponderado y hay que ser arriesgado. ¿Cómo, cuándo y ante quién? He ahí el intríngulis, el comienzo del rompecabezas. Hasta que me cuentes los primeros duelos...

Vuestro sincero amigo.

JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

(1) En el intento, por lo pronto, se ha visto obligado a revisar el concepto de ley científica.

Los "LIBROS de CABALLERIA" ★ de la PINTURA ★

«Sufrir sin quejarse»

Si a mí me fuera posible realizar un tal ideal de pintura, me gustaría pintar algo que, en su espíritu, fuera semejante o análogo al que debió inspirar el «Quijote», en la época en que éste se escribió, y salvando, naturalmente, las distancias y diferencias de los tiempos.

YO CREO QUE UNA PINTURA de esta naturaleza representaría lo más fielmente que es posible el sentimiento hondo e íntimo que anima, allá en lo soterraño, nuestro propio tiempo, y que por lo tanto sería también la única que podría salvar, del caos y de la angustia en que se debate, el arte de ese tiempo nuestro.

Nuestra época—yo al menos la veo así—es una época de transición y de crisis; pues que se halla preñada de angustia y de incomodidad interior. Son esos sentimientos de angustia y de incomodidad interna lo que producen todos esos movimientos llenos de osadía y muchas veces de ingenio y gracia maravillosas, así como de perfectas estupideces y extravagancias, otras, que caracterizan del modo más ostensible el estilo actual del arte. En todos esos movimientos, al lado de la gracia o de la pura y simple extravagancia, late un algo cierto y profundo, de desesperación, de búsqueda desesperada e inquietud, en pos de algo que se apetece como la propia vida, de una manera ardiente y necesaria.

No importa que, en esta búsqueda desesperada, los unos sean auténticos y veraces investigadores y los otros meros comparsas, repetidores o mistificadores; pues en estas grandes épocas de preparación y descubrimiento de un nuevo futuro, parece como si hasta los frívolos y los vulgares repetidores y falsarios, tuvieran el instinto oscuro de la nueva verdad que se avecina y quisieran contribuir a su advenimiento, aunque sólo sea con sus triviales veleidades de aluvión.

LO QUE YO QUIERO INDICAR, cuando me refiero al espíritu que inspiró el «Quijote», es, sobre todo, ese equilibrio extraño y subyugante que preside el libro inmortal, entre lo que es—o simplemente acostumbramos a llamar—, real, y lo que es—o simplemente acostumbramos a llamar—fantástico.

La vida es tan rica de fantasía que sobrepasa con mucho la fantasía de todos los imaginativos del mundo puestos en rueda a inventar fábulas, utopías o quimeras. Pero, al mismo tiempo, la vida, al lado de su infinita y pródiga fantasía, tiene también un peso como de lastre y de monotonía, que es el peso de la Naturaleza, en cuanto ésta significa no invención, sino sólo fatalidad y repetición.

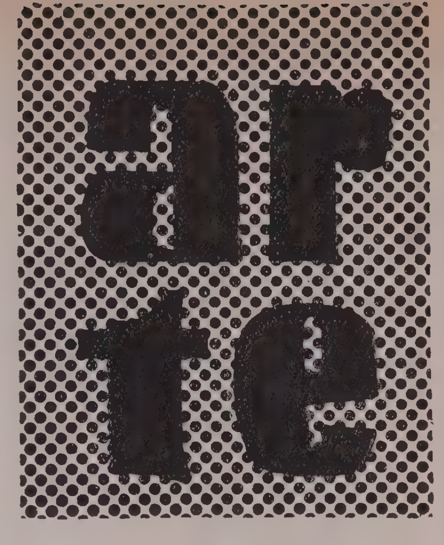
El hombre, colocado entre los dos polos, el de la pura fantasía y el de la pura y fatal monotonía, se ahoga igualmente en ambos; pues que, en el uno, le falta el pie donde posarse firmemente y el suelo en donde arraigar y de donde nutrir su cuerpo y sus sentidos todos, y en el otro, le falta el aire del vuelo y la atmósfera que necesita para nutrir su espíritu, ansioso de infinito.

Así, el hombre, encerrado en esos dos mundos, que son por igual para él dos cárceles, se arriesga y lanza del uno al otro, en busca de la verdadera y perfecta realidad que le falta, y que en vano, con todo, puede esperar hallar en sus saltos, puesto que lo que él busca no está en ninguno de ellos.

CUANDO CERVANTES ESCRIBIO su tragedia—pues no otra cosa es el «Quijote», aunque Cervantes no lo pretendiera—, el mundo de su tiempo, cansado y aburrido de las muchas y duras prosas de la vida, andaba empeñado y a vueltas con libros de caballerías. Las muchas guerras, los demasiados turcos, las incontables hambres, privaciones, enfermedades y miserias de aquellos tiempos de profunda revuelta del mundo, que hacían desear a los hombres otro mundo mejor, más puro y más genuino, trajeron consigo el escape de esos libros de caballerías. Pero como en el fondo también la nueva invención de los poetas era demasiado ingenua y gratuita, y no se ajustaba ni por pienso a las verdaderas y reales necesidades espirituales que los tiempos pedían satisfacer, tampoco los pobres libros de caballerías, aunque anduviera en ellos Ariosto, y aunque Amadís fuera ampliamente gustado por el pueblo en masa, lo mismo que por los caballeros, pudieron dar abasto a la sed de verdad, de verdad nueva y más rigurosa que reclamaban aquellos tiempos espiritualmente transformados y que nosotros hemos convenido en llamar los del Renacimiento.

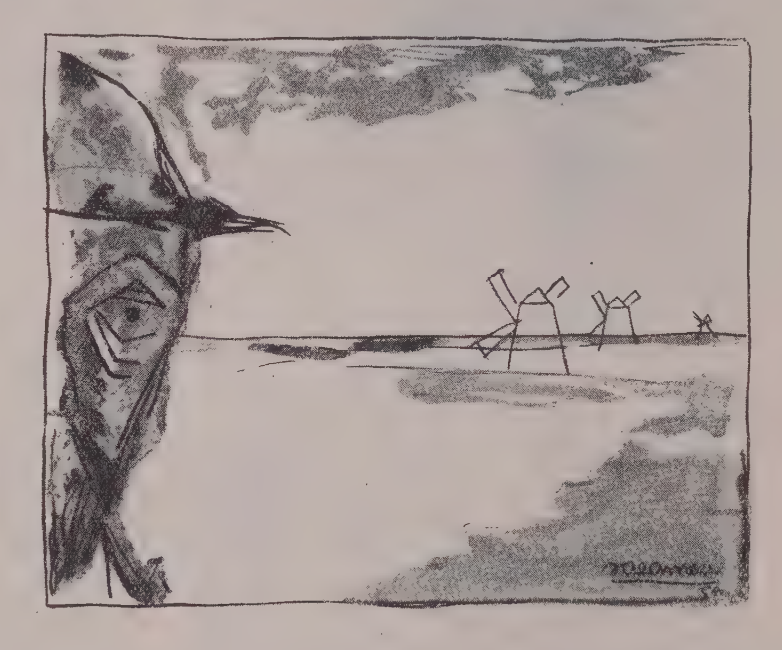
El descubrimiento del Nuevo Mundo, la transformación del sistema tradicional astronómico por un nuevo Universo, la aparición, en suma, de una nueva ciencia, de índole más rigurosa y natural y menos fabulosa y dogmática, trajeron consigo la congrua revolución del espíritu, o fué el espíritu —insatisfecho— quien trajo, él, la revolución. El caso es que al confirmarse y fraguarse el movimiento completo de la revolución espiritual (espiritual en sentido amplio, más que estrictamente científica), los libros de caballerías, que, sin duda, asumieron y cumplieron su papel en el gran proceso revolucionario, dejaron ya de ser adecuados a las recién nacidas necesidades, y hubieron de ser suplantados por otras lecturas más en consonancia con ellas.

Hoy, tiempo igualmente de crisis muy honda—aunque muchos no se



den cuenta—y preludio de increíbles transformaciones del Universo y del espíritu, muchas cosas, que no lo parecen, hacen el mismo papel que hicieron en su tiempo los libros de caballerías; y también, como a ellos les ocurrió, un «Quijote», quienquiera que sea éste, y en la forma que fuere —aunque no podamos ahora imaginárnosla—, habrá de arrumbarlos todos a un rincón o dejarlos—si la fortuna les es más propicia—en los estantes perdidos de los archivos olvidados, hasta que algún curioso o erudito venga a desempolvarlos como preciosidades arqueológicas.

EN LO QUE A LA PINTURA toca, yo veo—no sé por qué ventana puramente personal y gratuita, pero veo— a la pintura llamada de vanguardia: a los surrealistas, expresionistas, cubistas y abstractistas de nuestros días,



haciendo el noble y, a la vez, triste papel de los libros de caballerías en la Historia.

Como ellos, fueron un día necesarios para librarse del ominoso aburrimiento y pesadumbre de un mundo viejo y ya caduco; como ellos, representan un mundo de evasión de la dura y antipática realidad natural, en lo que —como antes dijimos—tiene ésta de fatal y monótono, y no en lo que tiene de posibilidad de invención, cosa de la que no debemos tampoco olvidarnos; como ellos, representan una tentativa hacia un mundo nuevo y más justo, aunque sea por el camino de la fábula y de la pura y gratuita fantasía, y como ellos, también, representan un primer paso de la revolución que se avecina y un estímulo hacia una más penetrante y rigurosa investigación del universo material y espiritual en que hoy vivimos inmersos.

Pero también como ellos, representan igualmente esa invención falta de suelo en que apoyarse y de alimento sólido para nutrir no sólo el cuerpo, sino también el alma. La pura dimensión subjetiva, la invasión predominante de la subjetividad en rebeldía, que es lo que principalmente expresan todos esos movimientos artísticos a que nos referimos, si bien es necesaria para la empresa de la revolución, no es por sí sola, ni muchísimo menos, bastante para darle cima; y es menester contar, al propio tiempo, con la objetividad: con la objetividad del Espíritu, del Universo y de la Naturaleza (pues si ésta parece, a veces nuestra enemiga, es también, en definitiva, nuestra mejor amiga, si sabemos, alternativamente, obedecerla y hacer que ella nos obedezca, en cada caso), para poder llevar a buen puerto aquella comenzada empresa.

EL ARTE NUEVO, EN LA mayoría de los casos—no quiero decir que en todos—, se desentiende de la objetividad. O—lo que es peor—no se desentiende de la objetividad; pero toma la objetividad antigua—y no la nueva—, ora para negarla de plano, por el cándido procedimiento de alejarse de ella lo más posible (lo que equivale a darla por sobreentendida, como auténtica, y, por tanto, a afirmarla, y si no, ¿por qué se preocupa tanto en apartarse de ella?); ora por el no ingenuo, pero astuto, procedimiento de ignorarla.

Mas ni la una ni la otra solución sirven para remediar nada. Porque, por un lado, la naturaleza y la objetividad del mundo, así como del propio hombre, están ahí, y no creo yo que piensen dejarnos por ahora: y, por otro lado, esa objetividad y naturaleza no son, a mi parecer, cosa tan firme, tan clara y tan conocida como para que nosotros podamos darlas por sabidas y, alejándonos de ellas a mansalva, las reafirmemos como cosa cierta, ya sea buena o mala, pues, en realidad, están todavía por estudiar y conocer.

Cuando los buenos y honrados poetas de las «caballerías» se alejaban a sus anchas de la realidad, no por ello la destruían ni la mejoraban, ni tan siquiera la conocían mejor. Antes, por el contrario, la dejaban más intacta en su oscura y terrible monotonía. Cuando los buenos y honrados «surrealistas» pintan sus sueños, o lo que creen sus sueños, limitándose a la infantil industria de cambiar las cosas de sitio y poner una cabeza encima de un piano, sin haber profundizado previamente en la substancia propia de esa cabeza y ese piano, no hacen cosa mayor que la que hacen los niños cuando, al ponerse una careta de papel y hacer UUUU..., creen que asustan a la gente y que son el coco.

A LA REALIDAD HAY QUE tomarla a pechos y luchar con ella a brazo partido, hasta someterla y domeñarla y cuando esto no es posible, que muchas veces no lo es, no hay sino aceptarla resignada y heroicamente, que es lo propio del hombre y no del niño.

Los niños también son necesarios en la vida. Y más que a nadie, son necesarios al hombre. Pero ser niño no es empresa de hombres. Y el arte, por su cuenta, es empresa de hombres y no de niños.

Cuando Cervantes asumió la de su «Don Quijote», no quiso negarse a cargar con todo ese fardo espantoso y pesadísimo que es la vida; contó con él al intentar crear su nueva y más profunda fantasía. Pero le dió, eso sí, a la angustiosa realidad un destino más alto.

Su gloria está sobre todo, en haber acertado en ello, en poner el destino supremo por igual lejos de lo que nosotros acostumbramos a llamar fantasía y de lo que acostumbramos a llamar realidad, y en haber hecho de ese maravilloso equilibrio entre ambos mundos ignotos lo que de veras es la única substancia permanente de la vida humana, una insuperable, pero también nobilísima tragedia: la tragedia del mundo y del dolor del mundo, que son invencibles ante ningún esfuerzo del hombre, pero que llevan al hombre a un mejor y más elevado destino.

Y, al decir esto, me acuerdo de aquel gran pintor que se llamó Van Gogh, y que, antes de morir loco de pena y de dolor, pudo escribir a su hermano estas conmovedoras y hermosas palabras supremas: «el único destino del hombre y la lección que se trata de aprender en la vida es aprender a sufrir sin quejarse».

LUIS TRABAZO

índice

Director:

JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

Subdirector edición española:

EUSEBIO GARCIA-LUENGO

Subdirector edición extranjera:

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

Redacción: Francisco Silvela, 55. Madrid

Exposición universal de Cézanne en Holanda

EL ULTIMO BARROCO

Ver es aprender a ver paciente y silenciosamente, esperando que las cosas, así secretamente espiadas, nos revelen sus esencias. La realidad es la verdad; pero como no se entrega a una primera solicitud, necesario es la tenaz paciencia de un espíritu dulce y quietamente inquieto para no dormirse o soñar en esta meditación esperanzada. Así es Cézanne: una criatura humilde, recogida, que no desespera jamás, que estudia y aprende de siempre, porque posee una fe tenaz en esta presencia de verdad del mundo. Y lucha contra sí mismo para llegar a una claridad de visión, siempre difícil de lograr cuando se oponen el tumulto de la pasión y la helada lucidez de la mente.

¡Razón y pasión o esperanza desesperada! Tal es el gran conflicto de su existencia personal, que le vuelve misántropo y triste. La razón desconfía de la visión inmediata y la pasión le ciega, oscureciéndole.

ESTE PROPOSITO DE OBTENER una clarísima visión constituye el punto de partida de la obra de Cézanne y, a su vez, lo que le diferencia de los pintores contemporáneos suyos. Cézanne es el pintor que por primera vez sitúa su consciencia libremente frente al mundo y a la Naturaleza. Cézanne, hombre paciente, contrasta con Van Gogh, impaciente y delirante. ¿Diremos que Van Gogh es un pintor subjetivo y Cézanne objetivo? Aclaremos que la demasía de ímpetu de Van Gogh le impide llegar a una aprehensión segura y plena de la realidad objetiva, mientras que Cézanne, dotado de una mayor serenidad íntima, sabe esperar que la Naturaleza realice su ofrenda íntima. Cézanne es un artista atento, que mira deteniéndose, calmándose en la mirada, reposándose en las cosas, derramándose amorosamente en el mundo. Van Gogh, por el contrario, asombrado de la presencia de un fruto en un árbol, arrebatado y encendido, se sumerge hasta la raíz de las vides y se esconde en los seres y en los objetos para recrearlos, desapareciendo en las cosas que le enamoran. Cézanne está abierto al mundo, dirigido, proyectado hacia él, esperando que las cosas se revelen por ellas mismas y manifiesten su particular esencia, y acata, reverencial, como buen aristotélico, la individualidad categórica de los objetos. El amor a las cosas y a su realidad desnuda, la obstinada persecución hasta poseerlas, sorprendiéndolas en su pureza última, caracteriza su búsqueda plástica. Esta visión esencial no es un don innato que le permite la intuición fulminante ni un sentido místico particularísimo que le autorice a atravesar las apariencias engañosas y palpar la verdad secreta. No; Cézanne es un simple aprendiz manual, un artesano sencillo, un hombre. Mira las cosas, las sitúa, las vuelve a mirar, las recorre en todos sus contornos y las posee. Pero en ningún momento suspende la realidad para verla depurada y quintaesenciada. Allí, dentro de las cosas, se esconde la verdad propia e íntima de ella. ¿Qué hace Cézanne mientras tanto? Esboza, estudia,



THE POTATO EATERS, por VAN GOGH (1885). Ink. Courtesy. J. K. Thannhauser.

aprende y va cercando poco a poco el objeto. No hace afirmaciones osadas sobre la realidad; espera y no se interna en sí mismo, como Van Gogh, para que la emoción le revele el ser de las cosas, ni se trasciende imaginativamente en una esencia ideal. Esta espera está poblada de signos y de interrogaciones, de estudios de motivos, es decir, del descubrimiento de eternidades, de estructuras sólidas y puntos fijos que se desprenden de la movilidad estremecida, dinámica, de la piel del mundo. Cézanne descubre el espacio en el tiempo, la inmovilidad en la vida, unos ejes de perennidad que se imponen a la contemplación atenta. Y estas posibles eternidades son como luces lejanas, apenas visibles, que asoman en el horizonte tembloroso y caótico de la Naturaleza. Así, tibiamente al comienzo y con mucha energía dolorosa después, aprende a distinguir, a situar y a aferrar estos pequeños resplandores vivos. Sus cuadros son ensayos en que se limita muchas veces a redondear un motivo, que no es una anécdota, y a resolverlo aproximándose solamente a él. Es sabido que el deseo de comunión con la Naturaleza incitó a Cézanne a huir de París refugiándose en Aix-en-Provence. Esta valiente decisión de su vida indicaba que para llegar a la realización segura de sí mismo le era indispensable una clausura severa y un hondo recogimiento. ¿Pero no decíamos que Cézanne vivía abierto y proyectado hacia las cosas? Quizá para llegar a ellas debe recluirse en sí mismo y encerrarse. Y Cézanne es el pintor de la soledad dramática. No existe una oposición entre esta comunión con la Naturaleza y este retiro austero, porque, en realidad, vive para el objeto, sufre para concretarlo, se ensimisma para conocerlo. Esta visión esencial de las cosas, enfocadas en su inmovilidad y perennidad, se consuma a través de una lentísima experiencia subjetiva. Es una vivencia personal sobre ellas mismas, un experimentarlas, padeciéndolas. Mirar atentamente es interiorizar. Por consiguiente, se verifica un condicionamiento recíproco entre esta visión objetiva y la pasión puramente subjetiva. Cézanne, el pintor objetivo, es al mismo tiempo el pintor subjetivo que ha creado la consciencia «aparte» del artista contemporáneo. Ha podido decirse ciertamente que la actitud objetivista conduce desde los objetos hasta las profundidades más primitivas del espíritu, sumergiéndose en una radical interiorización. Cézanne se separa del mundo para vivir las cosas, estudiarlas y descubrirles un sentido. La experiencia subjetiva de su soledad realiza una separación de las esencias que se hallan ocultas en las cosas mismas. Eugenio d'Ors ha explicado que los motivos de su pintura son meras ocasiones proporcionadas por el mundo exterior, para dar puntos de apoyo a una construcción que debe tener un valor exclusivamente plástico, ajena a cualquier anécdota o a cualquier pretexto. Este «aparte» del artista de nuestro tiempo, este alejamiento de la realidad mundanal lo definía exactamente Antonin Artaud cuando decía: «yo no estoy muerto, pero me siento separado».

Y Worringer, el historiador alemán, define la pintura contemporánea como una lucha del hombre «separado». Justamente, Cézanne, por ser el pintor objetivo, es el creador de la independencia abstracta y subjetiva del arte de nuestro tiempo.

CUANDO SE VIVE INTENSAMENTE las cosas, se siente el espíritu independiente de ellas, pudiendo examinarlas y descubrirlas. Esta abstracción de Cézanne no supone una fuga de lo real, sino una estratagema para poseer a las cosas en su viviente esplendor, en su incendio prodigioso. Otro concepto central del mundo de Cézanne, paralelo al del **motivo**, es el de la **realización**, punto de mira hacia el que tendía, ya que pensaba que sus cuadros eran solamente ensayos y proyectos. Pero cuando a los setenta años decía: «creo que por fin toco a la realización», se engañaba, olvidando que su pintura era el proceso de una creación lenta, ordenada, sin objetivos finales. La realización es el cumplimiento total de una trayectoria o la libertad obligada, necesaria, de llegar a ser, de que hablaba Hegel. Quizá no hizo lo que se propuso, pero su obra es cabal y plena. Así, decía antes de morir: «je continue mes études», o sea que su paciencia era tan infinita como su esperanza. La perfección no se alcanza de inmediato, porque la realidad, ya lo hemos visto, no posee la estabilidad y concierto que se precisa para fijarla, sino que es dinámica, pura movilidad. «Je deviens comme peintre plus lucide deven la nature.» Pero la Naturaleza no se la puede abarcar y comprender de una sola vez, pintando sobre el motivo ante el aire libre. La Naturaleza se la puede aproximar dulcemente desde la raíz de sí mismo, porque sólo el espíritu, que es crecimiento continuo, puede reflejar su germinación incesante.

Así, Cézanne, pintor de soledad dramática, que ama las cosas por las cosas mismas, posee una tenaz y rigurosa voluntad de hacerse, de recrearse a sí mismo, y la finalidad trascendente de llegar a ser. Tal es el sentido de su realización: más bien que una objetividad perfecta de lo plástico, una potencia infinita de trabajo y de creación. Por tanto, el arte de Cézanne aparecerá cambiante, sufriendo de constantes transformaciones. Y por primera vez, en esta exposición de La Haya, se puede estudiar al pintor en su evolución plástica, en su trayectoria espiritual viva

SU EPOCA ACADEMICO-ROMANTICA

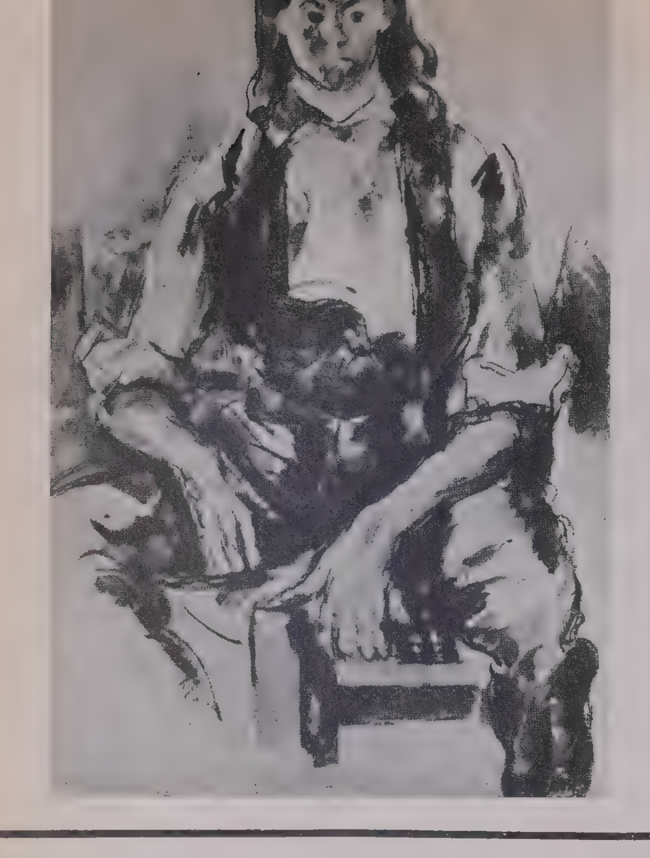
De esta su primera época de confidencias, de sensibilidad estremecida y temblorosa, vemos un precioso cuadro que representa unas parejas que se asoman a un río. Es uno de sus primeros ensayos, y el campo respira una frescura natural, deliciosa y melancólica. Esta ternura se une en otras telas a un sentimiento apasionado y romántico de discípulo de Delacroix, a quien copia devotamente. En estos cuadros palpita, se refleja «sa manière couillarde», la forma vigorosa, potente y decidida que caracteriza su estilo plástico. Se puede decir que en esta primera etapa, llamada por Leonello Venturi académico-romántica, se halla esbozada íntegra la personalidad del pintor. En el soberbio retrato «Hombre con sombrero de paja» se reconoce la influencia española, la de Goya, transmitida a través de Manet. Pudimos ver también una calavera, de tono melodramático costumbrista, tema que repetirá siempre, pues la calavera no cambia, es inmutable, y Cézanne persigue el bodegón indestructible del cadáver Su paisaje, «El camino del ferrocarril», aunque duro y seco, se percibe el intento de un concepto geológico de la naturaleza mineral, sentida en su germen, en su nacimiento, que constituirá una de sus preocupaciones futuras Y vemos cómo en este cuadro, «La Fábrica», repite, de una forma más plena y lograda, el ensayo de «El camino del ferrocarril» Este paisaje está encerrado en una visible limitación, no posee la vastedad del otro, pero significa un logro más acertado y pleno. Estos cuadros prueban que, para Cézanne, la realización es un

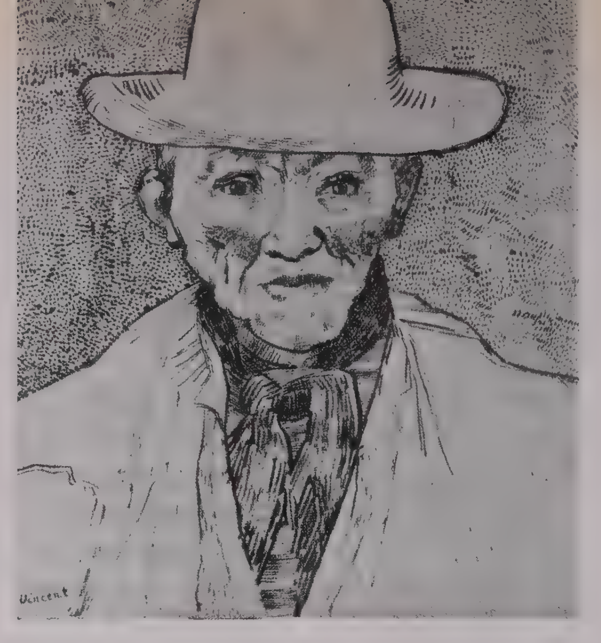


JUGADORES DE CARTAS, por CÉZANNE (1890-92). Museo del Louvre.



CEBOLLAS ROSADAS, por CÉZANNE (1895-1900). Museo del Louvre.





PEASANT OF THE CAMARGUE, por VAN GOGH (1888). Ink. Collection Thorsten Laurin. Stockholm.

MUCHACHO DE CHALECO ROJO. — Acuarela por CÉZANNE (1890-95). Col. Feilchenfeldt.

proyecto y un ensayo, es decir, que equivale a un sacrificio de la totalidad. Y a este cercenamiento disyuntivo no se resigna. Ya veremos más adelante cómo no quiere separar las cosas, escindirlas, substancializarlas. Aspira en los últimos años de su vida a recogerlas vibrando en todas sus ramificaciones y multiplicaciones vivas, agitadas y encendidas. Una cosa no puede vivir plenamente sin estar coordinada y unida con otras. El Cézanne romántico siente ya la música viviente de la Naturaleza, el desconcierto barroco que crece dentro de su ser.

EL «CARNAVAL IMPRESIONISTA»

El encuentro con Pisarro determina su conversión a la religión impresionista, a la pintura luminosa y de aire libre. El cuadro «La route a Auver-sur-Oise» asoma ya la sensualidad vibrante del color «A medida que se pinta, se dibuja», afirmará Cézanne. Los tonos de estos colores son equilibrados, dulces y suavísimos. Es el impresionismo, que descubre a Cézanne por primera vez, el temblor pánico. La fiesta tumultuosa de los sentidos, el estremecimiento de la Naturaleza. Impresionismo es vibración, y aquí se exhibe un cuadro de la Galería particular Harriman, de Nueva York, «Batalla de amor», lleno de agitación tumultuosa, donde las formas vuelan y no pesan. Es preciso acercarnos a la Naturaleza para reconocer su verdad. La lección impresionista le abre el camino a un conocimiento directo, a un descubrimiento personal y vivo de la realidad natural. Pero a esta disolución del «Carnaval impresionista», como le llamó D'Ors, sucede la Cuaresma de la Composición. Pero no por ello renunciará a la conquista, siempre renovada, de la fiesta visual y del regocijo viviente de los sentidos No olvidará nunca este aprendizaje del contacto con la Naturaleza y guardará el grito trágico de Dionisos, como simiente creadora, dentro de su alma. En esta nueva época, que se denomina del **impresionismo constructivo**, pretende imponer orden y concierto al temblor vacilante de la sensación. Pero no buscará helar la realidad, como Pousin y los clásicos. Así, en «Les Peupliers», del Louvre, ya no se oye el sonido del viento entre las hojas, y los árboles tienen una solidez de tronco. Líneas horizontales y verticales se buscan recorriendo la tela, equilibrios y armonías. En «Le petit pont de Mennecy» no olvida detalle, el paisaje se halla construído paso a paso, sin descuidar el más mínimo pormenor. El agua del río semeja un brillante espejo inmóvil, pero la tierra conserva la pureza de la ternura, la plasticidad sensible de la evidencia. Así como su condición impresionista refleja el triunfo de Dionisios, de la exaltación maravillosa y vibrante, ésta su etapa constructiva representa un universo de serenidad y de paz, la encantada dicha poética de la quietud. Así, «Le route et l'etang» aparece rico de una precisión rigurosa, de este sentimiento de paz y de voluptuoso equilibrio. En el **Autorretrato** de gorra blanca se inicia el camino hacia una expresión objetiva y se ve a sí mismo con la perfecta indiferencia con que se puede mirar a un perro, comenta Rilke en sus cartas sobre Cézanne. Esta inhumanidad de Cézanne, tan subrayada a veces, ¿será una defensa? Sus personajes son como insectos, figuras vistas por un ser de otra especie, y el hombre es un objeto más, una silla, una cosa. Es sabido que Cézanne conocía de memoria el horrendo poema de Baudelaire «Une charogne», y que se lo recitó, íntegro, a Ambroise Vollard. La mirada del artista ve lo que es, aun lo que parece más terrible y repugnante No se permite escoger y abraza todas las formas posibles de la existencia. El mundo aparece suspendido por Cézanne en su familiaridad, con el propósito de revelarnos su fundamental extrañeza, devolviendo a las cosas su primitividad original y su pureza auténtica. Así, las deshumaniza para hacerlas verdaderas. Vivimos en un mundo de objetos construídos por el hombre, adornados del calor natural humano, habituados a interpretar psicológicamente las cosas. Por esta razón, Cézanne, al despojar a los techos, a las casas y a las figuras humanas de su emoción animista, proporcionándoles un sentido puro y primitivo, ha causado un enorme desconcierto.

LAS FORMAS DESNUDAS, PURAS

Los colores de esta geometría plástica son el azul, el rojo, el marrón y el violeta. En «La aldea en el sur de Francia», las casas semejan cubos, y su «Montaña de Santa Victoria» es un juego de planos, así como en el «Jas de Bouffon», los castaños se parecen a cilindros. En «Los jugadores», personajes que no tienen mirada, se logra una espléndida concentración reflexiva. «El hombre con pipa» representa hasta dónde se puede llegar con una simple y austera intersección de planos. La vibración interna asoma a través de estos ojos entreabiertos y se oye clarísimo el canto de ese pájaro socreto de que hablaba Swinburne. Pintar un rostro como un objeto, dice Merlau-Ponty, «c'est n'est pas le depouiller de sa pensée» Al espíritu se le reconoce en las miradas, que no son más que conjuntos de colores Esta etapa geométrica y constructiva de Cezanne no le conduce a un olvido del ser de las cosas para edificarlas. Por el contrario, verifica que las esencias platónicas son reales, que están en las cosas y que ambos son inseparables Las formas desnudas, en su elemental pureza, es lo que busca Cézanne en esta última fase de su arte. Así, sus bodegones de cocina y de comedor constituyen esfuerzos ejemplares de una concreción definitiva. Y, finalmente, después de la tempestad viene la calma, es decir, luego de la antítesis, surge la síntesis. Pero la construcción sólida, objetiva, agrupa y enlaza, unificando las cosas, y así se pierde la música viviente de la metamorfosis. Las cosas no son únicas, sino múltiples. Un árbol puede ser un sombrero un pino, un bosque íntegro; un hombre, un cielo; un pájaro, un mar. Cézanne es un paisajista fundamental, metafísico, de la Naturaleza. En este barroco último, representado por el «Chateau noir», en que se une la exaltación cósmica con una sólida presencia, y las «Montañas de Santa Victoria», del Museo de Filadelfia el espléndido «Relojero» de la colección de Gugenheim, de Nueva York, y el **retrato de un campesino**, vemos brillar la armonía dentro de su espíritu y escuchamos cómo suena el acorde de su exaltación barroca y personal con su alma severa y rigurosa. La síntesis se ha producido suavísima y la realización es perfecta. Las formas se disuelven, se desparraman, vuelan, pero no pierden su peso. El caos dionisíaco triunfa en un orden matemático. La geometría permanece, pero el paisaje se incendia.

La Haya, julio 1956.

CARLOS GURMENDEZ



HACE 350 AÑOS NACIO REMBRANDT

El mes de julio de este año se significa por el cumplimiento de los trescientos cincuenta años del nacimiento de Rembrandt van Rijn, el más grande de los pintores holandeses del siglo XVII y uno de los primeros del mundo. Con este motivo, Holanda tuvo ocasión de reafirmar el culto de este gran maestro, sobre todo en la forma más convincente, que es poner de manifiesto, en varias exposiciones, sus admirables obras.

Rembrandt dominó todas las expresiones del arte pictórico. Pero queremos destacar aquí una de ellas, en la que fué excelente: el retrato. Rembrandt y Velázquez son los dos retratistas incomparables, y conviene poner la atención en esta modalidad pictórica en nuestra época, que, por una serie de razones, perdió aquella vena del retrato, en la que los artistas clásicos consiguieron efectos de suma profundidad humana.

DOS PINTORES JOVENES

● En su buhardilla - estudio de Cuatro Caminos, dos pintores jóvenes, dos pintores amigos van realizando su obra. Ruiz Pernias y García Ortega viven para su arte, se dan a él por entero, pero su arte tiene una misión superior de sencillez y simpatía humana. Viendo su magnífica vocación uno siente vergüenza de que no todos seamos capaces de llevar vida tan acendrada. Sus cuadros, dentro de poco, van a ser rapiña de coleccionista—ya llegan los primeros norteamericanos con la cartera abultada—; pero esto a ellos no les importa gran cosa, porque pintan no para hacer dinero, ni aun fama: pintan por una enorme necesidad de comunicación. No son pintores de gabinete, no son pintores de encargo, son hombres que se sienten vivir, y en colores y formas aciertan a expresar y comprender la vida de los demás. ¡Qué lección de humanidad la de estos pinceles! Más lírico Pernias, más rotundo Ortega, sus cuadros son una exploración encariñada de los hombres de España, de sus penas y esperanzas. Sin proponérselo, porque sus cuadros nacen de una pura efusión artística, estos óleos, como todo arte verdadero, resultan impresionantemente pedagógicos. Viendo estos temas de vida cotidiana, profundizada en su instante por la pericia y la emoción del creador, nos damos cuenta de hasta qué punto la trivialidad de nuestra existencia pone un telón de egoísmo entre nosotros y las vidas ajenas.

Este egoísmo, entrapado por días y días de pensar sólo en nuestras pequeñas preocupaciones personales, es el que García Ortega acierta a desbaratar con esos rasgos enérgicos de sus figuras. Tiene tanta corporeidad estos hombres de sus lienzos, que ante ellos nuestros pequeños egoísmos quedan sobrecogidos, y por un momento vencidos y anulados, y ya sin ellos nosotros quedamos en desnuda soledad, sin subterfugio al que asirnos, náufragos ante la realidad exigente del cuadro que nos reclama por entero. Y esta realidad es dramática: nuevo Solana, Ortega desciende a los fondos populares, allí donde más dura es la lucha por la existencia, y nos los pinta enérgicamente, acaso en actitud estática, pero sin literatura, sin concesiones ni adocenamientos de ninguna clase. Si los personajes de Ortega nos conmueven tan profundamente, y nos obligan violentamente a pensar en nosotros mismos como sujetos morales, es porque junto a ellos o dentro de ellos está pintada también su gran verdad interior: estos hombres de Ortega son recios y viriles, como pertenecientes a un pueblo de grandes energías espirituales. Esta es la gran maestría garci-orteguiana, la que hace vivir a sus personajes, pero es acaso también la razón de su inmovilidad—inmovilidad en la que el pintor no cree, o por lo menos no es su norma estética, pero que no rebaja en absoluto la vitalidad de sus cuadros.

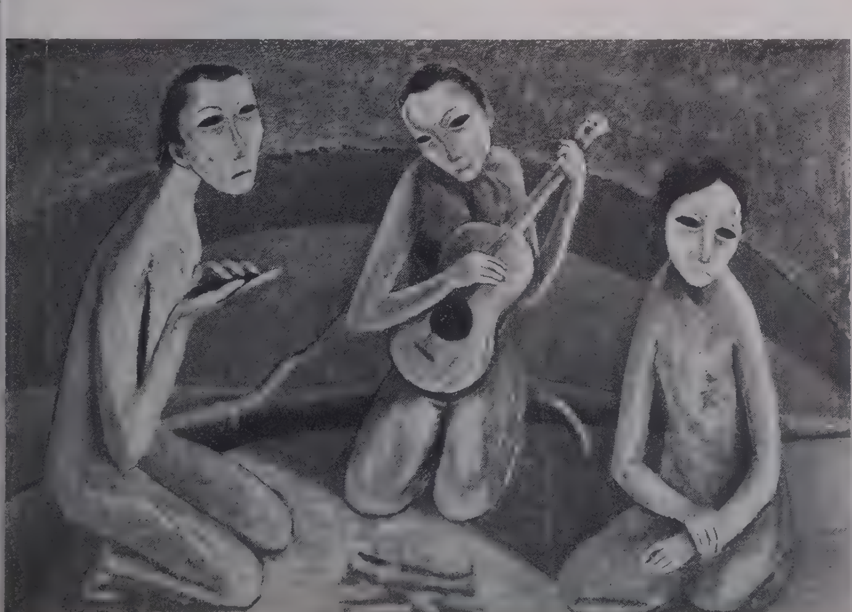
La pintura de Ortega es de indagación y de optimismo. Como la de Solana, hace en nosotros de cauterio. No es casual esta referencia a nuestro gran Gutiérrez Solana. Ortega —como Pernias— conoce el valor de la tradición, y Solana, un pintor auténtico, está subiendo cada día más en la estimación de nuestros jóvenes artistas. Esto se refleja ya en el mercado del arte: la venta de Solanas, y aun la falsificación de Solanas, es el gran negocio del día. También, por desgracia, su exportación; si alguno de nuestros grandes museos no se decide pronto a comprar cuantos Solanas se ofrezcan a la venta, España se va a quedar huérfana de ellos, como ya se quedó de otras cosas. Tendremos que ir a

(Pasa a la página siguiente.)

«Tres mujeres», por Ruiz Pernias. ●

● *«Juerga flamenca», por Ruiz Pernias.*

«La soldada», por García Ortega. ●





(Viene de la página anterior.)

Nueva York o a Londres, para ser un poco más españoles, viendo los Solanas que allí emigraron.

Solana es, pues, uno de los mentores de García Ortega —también de Pernias—. El otro es Zabaleta, compañero mayor. Como dijo agudamente otro pintor viendo los cuadros de Ortega, el signo de la pintura española contemporánea es Solana, pasando por Zabaleta. Y bien, Ortega y Pernias nos demuestran que este signo es fecundo.

La pintura de Ruiz Pernias, que responde a la misma tradición y a idéntica pasión que la de Ortega, revela otra sensibilidad, bien diferente. Es, acaso, más humilde. En ella tiene un gran papel la mujer —tema que se halla casi ausente en Ortega—. También la infancia. Pintura terriblemente dramática, pero con un dramatismo suave, poético, incluso ensoñador: esa niña sentada de su «Barrio de barracas», digna de Goya, nos enamora. ¿Cuál será su futuro? Pernias nos plantea la gravísima pregunta; acaso Ortega, en su «Nocturno», nos contesta. O bien ese otro cuadro de las tres mujeres sentadas a una mesa, tan pobre y desguarnecida como ellas. Toda la tragedia, la dureza de la vida de las mujeres españolas está en ese cuadro. Esas mujeres ya no jóvenes, que no se han podido casar ni ser madres, y que sienten de día en día cómo naufraga y se hunde su existencia. Es un problema de ahora, uno de los más graves de los que acosan a nuestra nación. Vedlo aquí en el cuadro: el dolor por el fracaso vital —sobre todo en esa prodigiosa figura central—, la desesperanzada esperanza con que nos miran las tres mujeres, y ese gesto indefinible de «no somos culpables de este fracaso que nos abochorna y nos duele en el alma». Tristeza, enorme tristeza. La pintura de Ruiz Pernias es triste.

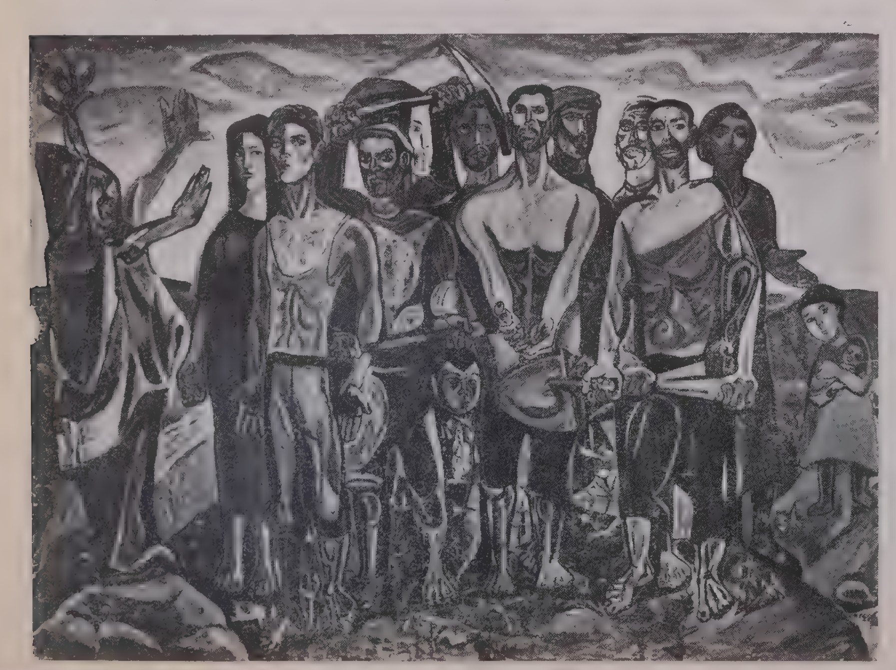
A veces, siguiendo este camino, Ruiz Pernias llega a la caricatura. Su «Juerga flamenca» es una dolorosísima caricatura, buen correctivo a eso que torpemente se ha llamado «folklore», y que ha sido por largos años el pasto espiritual de buena parte de la población española. Pernias ha llevado las cosas al límite, y en esos esquemas humanos —dos hombres y una mujer—, desnudos, nos da una imagen del dolor milenario, pero actual del cante. Una vez más, apesar de que extremando la caricatura las figuras no tienen rostro verdadero, sino máscaras, una vez más, la mujer es lo más triste. Inclinación del artista, pero también comprobación fiel de una realidad: donde la vida española se presenta triste y sórdida, la mujer es lo más triste.

Y, sin embargo, esta pintura no se queda en plañidera. Muestra, ofrece, espera; sobre todo, ama. Ruiz Pernias ama a sus criaturas. Y tanto Ortega como Pernias nos demuestran que en España se sigue pintando bien, y que el cariño, la inspiración humanísimos de Solana están vivos en nuestros artistas. La impresión final es optimista.

Alberto GIL NOVALES



• *«Grupos», por García Ortega*



LA RESURRECCION Y SAN JUAN

La Editorial Herder, de Freiburg, edita, bajo la dirección de Heinrich Lützeler, una colección, «Der Bilderkreis», de pequeñas obritas de arte, antológicas, sobre los más variados temas.

El número 11 de esta colección está dedicado a la Resurrección de Cristo. Comentado y cuidado por Ludwig A. Winterswyl, nos ofrece una selección de obras sobre el tema del libro, entre las que destacan famosos cuadros de Grünewald, del Greco, de Altdorfer, de Memling, de Witz, cuadros y esculturas góticas, preciosas miniaturas y unos aguafuertes de Holzschmitt.

El número 46 está dedicado a San Juan Evangelista. La selección y comentarios son de Reinhold Schneider. Destacan una soberbia escultura del año 1500, que se conserva en el museo de los Agustinos de Freiburg im Breisgau, un cuadro representando la subida al monte Tabor, de Decani, cuadros de Giotto, Grünewald, Duccio di Buoninsegna, Fra Angelico, Konrad von Soest, un fragmento de la tela para el tapiz del Apocalipsis, conservado en Angers, esculturas, miniaturas y aguafuertes de Durero y Lukas Cranach.

Unas breves notas sobre el tema preceden a las reproducciones que, en número de 30 a 40, ilustran y completan el volumen.

La introducción sugerente, las referencias críticas y eruditas, precisas y oportunas, las reproducciones excelentes y la edición bien cuidada, hacen de estos volúmenes una colección inestimable para todo el que guste del arte y del libro bien editado. Para su tamaño y propósitos no se puede pedir más. A no ser la sugerencia a los editores españoles de acometer semejantes empresas editoriales.

R.



El Resucitado y su Madre. 1476. Stuttgart.

EL ATONALISMO, HOY

Recientemente se ha celebrado, en el Colegio Mayor «Antonio de Nebrija», un cursillo de interpretación de música pianística contemporánea, organizado por la Sociedad musical Internacional —la de más y mejor ambición—«Cantar y Tañer», bajo los auspicios de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. El cursillo, cuya dirección fué encomendada, con verdadero éxito, a Margot Pinter, se desarrolló en sesiones públicas, durante las cuales un grupo de jóvenes pianistas—Ana María Gorostiaga, Henricheta Penido, Ramona Sanuy, Matilde Urteaga, Pedro Espinosa y Jesús Gluck—interpretó un conjunto de obras, entre las que figuraban algunos estrenos de interés, como fueron «Passacaglia», de Skalkottas; dos sonatas, de Nielsen y Jolivet; «Elogio de la Danza», de Jean Françaix, y «Cantajodjaya», de Messiaen. El cursillo fué cerrado con unas palabras de Oscar Esplá, con las que el maestro quiso poner a la música oída—a la que no faltaban, como podrá suponerse, audacias técnicas y estéticas, probadas o supuestas—el sereno e irónico contrapunto de su experiencia y de su saber.

Hasta aquí, la noticia. Y el hecho de que pueda considerarse como tal, periodísticamente hablando, lo que debiera ser trabajo diario y normal, dice bastante de nuestras costumbres o rutinas musicales, mucho más próximas al museo venerando y muerto que a la exposición viva y discutida. Por ello, nos merece doble atención el cursillo y las palabras de Esplá, con las que se podrá estar, o no, de acuerdo, pero que, al menos, ofrecen la posibilidad de un diálogo sobre temas tan actuales.

En esta ocasión, el principal tema tratado—y escuchado a la convincente voz del piano—fué el del atonalismo, es decir, la escuela que, al nacer, fué bautizada tan desgraciadamente con la partícula negativa, como si careciera de ambiciones propias. Hoy, parece ser, se aprecia un renacimiento de esta nada nueva tendencia. Viene a ser, en lo musical, algo de lo que ocurre en otros campos, y que me hace recordar aquella postura de ciertos jóvenes italianos que reclamaban una alianza con sus abuelos para luchar contra sus padres...

Es cierto que el atonalismo—contratonalismo, antitonalismo, o como se le quiera llamar—parece padecer algo que podríamos llamar «complejo de tonalidad»; pero creo que ello ocurre, particularmente, cuando adquiere plena conciencia de sí mismo, más allá de los pentagramas, y comienzan a salirle defensores y exégetas, que quieren sentar dogmas intocables y construir eruditos sistemas sobre una realidad artística, cuyo motor inicial, precisamente, fué el deseo de acabar con los dogmas y derribar los sistemas. Nuevos sistemas y dogmas, cien veces más rígidos, se erigen con el dodecafonismo, que es como el *estado totalitario* levantado sobre la libre sociedad atonal. Dodecafonismo que resulta algo así como una plena libertad expresiva, organizada al milímetro. Por esto, los más importantes representantes de esta escuela no han acabado de tomar en serio nunca, ellos mismos, las complicadas y eruditas leyes dodecafónicas más que en la medida en que les servían para sus fines musicales. Recuerdo un artículo, «Mi evolución», de Arnold Schönberg, que recogí en mi página musical de «Ateneo», en que manifestaba su escepticismo respecto a unas normas sólo aptas, en realidad, para discípulos demasiado prontos a agruparse en Academia.

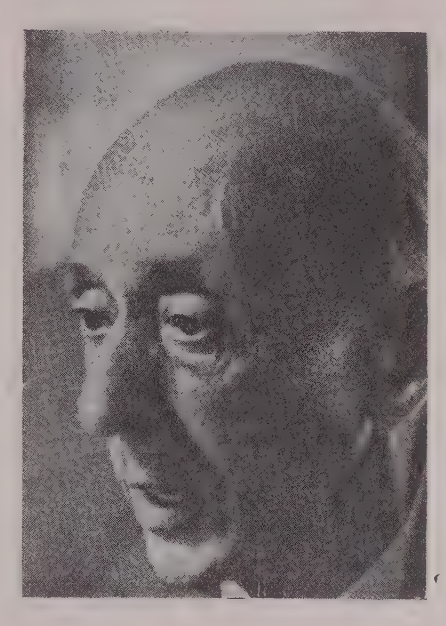
Pienso, pues, que el dodecafonismo de escuela no es muy temible para el verdadero músico, que sabe limitar su uso a sus necesidades, reduciéndolo al papel de simple recurso técnico momentáneo y sujeto a una ordenación superior.

Pero si el dodecafonismo no es amenaza muy seria para la música, sí puede serlo el atonalismo en que se origina, y por las razones contrarias, pues si la debilidad del primero reside en sus demasiado convencionales leyes, el segundo ofrece, en cambio, al menos en potencia, el exceso de libertad de que muere el arte.

Buen nieto, como es, del romanticismo, el expresionismo atonal ha llenado toda una época reciente de la historia de la música, paralela a la aventura de otras artes—pintura y literatura, especialmente—en la peripecia surrealista. En nuestro arte, Bela Bartok encontró el justo camino para continuar: el que halla la forma adecuada —no hablo, claro está, necesariamente de las formas o fórmulas tradicionales— en un nuevo lenguaje claro y coherente que puede y sabe decir la palabra viva. Buscar y encontrar esta forma necesaria, fiel a la propia exigencia musical y sin recurrir a la artificiosa matemática dodecafónica más que en aquello que resulte útil, es el problema que se plantea a los nuevos atonalistas. Y la principal dificultad para la invención de esta forma está en el caos indiferenciado de los doce sonidos, en los que se ha renunciado a la función tonal que los convertía en sistema, del que surgía con naturalidad la forma. El magma sonoro atonal es igualitario y sin referencias posibles, al menos partiendo de los criterios establecidos. Todo el problema está, pues, en torno a la función ordenadora que es necesario encontrar, si se le quiere dotar de un sentido inteligible y sensible. He hablado más arriba del caos indiferenciado de los doce sonidos: la ley que haga de este caos un mundo será decisiva para la etapa que se avecina en el arte de los sonidos.

Si ahora recordamos que el atonalismo nace de la ambición de una mayor posibilidad expresiva, podemos caer en la cuenta de que esta necesidad de forma—sentida, más o menos, hoy por los compositores de esta tendencia, y no digamos de los dodecafonistas que han caído en las más rígidas prisiones formales—viene a ser como una confesión de haber llegado al límite de su capacidad de expresión, a la que se ha incorporado, incluso, en el canto personal, los ecos más lejanos del subconsciente. La «Suite Lírica», el «Concierto de Violín», «Wozzeck», de Alban Berg, son como el último extremo posible hoy para este romanticismo a ultranza. Ahora, el camino vuelve a la forma. Bartok, ya está dicho, logró así su más hermosa obra, el «Cuarteto núm. 5». Lo humano—no lo demasiado humano—puede ser buena medida. Y la sombra de Strawinsky da más sentido a todo esto de lo que pueda parecer.

Fernando RUIZ COCA



Arnold Schönberg •



• Bela Bartok



Strawinsky, por Mac Chagall •

★ AL ABUSO DEL NACIONALISMO MUSICAL

La música llamada «nacionalista» surge en el período en que la Filosofía asigna al pueblo un "alma nacional" colectiva, creadora de las grandes obras artísticas de cada raza y de cada nación. En medio del entusiasmo por el "arte popular", que se atribuye a la colectividad y no al individuo, brota una música que hace entrar en sí los rasgos típicos de cada país: su psicología nacional o regional, sus temas literarios o legendarios, su poesía, sus ritmos característicos. Es una música que anuncia, como una enseña, su lugar de origen. A lo largo del siglo pasado se escalonan todas las grandes escuelas nacionalistas, encabezadas: en Rusia, por Glinka, Dargomijsky y los Cinco; en Checoslovaquia, por Dvorak y Smetana; en Finlandia, por Sibelius. El fenómeno de la «música nacionalista» no se presenta en países de grande y continuada tradición musical culta, como Alemania, Austria, Francia o Italia, sino allí donde falta esa tradición o ha sido suplida con una actividad artística encuadrada en una cultura extranjera.

En España, Barbieri, Chapí y Bretón; Albéniz, Granados y Falla, entre otros, representan ese movimiento nacionalista. Falla fijó de manera contundente y precisa ese tipo de música; al mismo tiempo, supo insuflar en ella su propia personalidad musical; su nacionalismo es de dentro a fuera; como Musorgsky, crea en cierta manera folklore; el dato concreto es lo de menos. En Falla, lo «español» está justificado por la gran fuerza personal, como lo está en gran parte de nuestra novela regional del siglo pasado.

Pero entre todas las obras de arte injustificable, ninguna lo es tanto como la obra nacionalista hecha «de fuera a dentro», sin problemas personales, superficial, cuya profundidad consiste únicamente en el dato típico, regional y mezquino de una visión «turística». Si una obra musical es mala, puede tener justificación humana en el propio fracaso del compositor; es como una expresión fallida de su ser. Pero si, además, ese ser falta, y está sustituído por el pastiche histórico o geográfico, entonces carece incluso del más elemental valor que puede pedirse a la obra de un hombre: del valor humano.

Nada hay más universal que el ser, «ser que, en cada caso, soy yo mismo». Si un artista es capaz de hablar con profundidad de sí, ese aparente subjetivismo es, en realidad, garantía de universalidad. Lo que ese ser nos cuente, nos interesará siempre. En todo caso, se trata de mirar hacia dentro y no hacia fuera, donde no puede lograrse, en el mejor de los casos, sino un «universalismo» que no difiere substancialmente del regionalismo o del nacionalismo, y que sólo se diferencia de éstos en la pura extensión topográfica.

Falla, a partir de su «Fantasía bética», da ese salto hacia sí mismo que es la superación del nacionalismo. Contemporáneo suyo, Béla Bártok llega a la universalidad por el mismo camino: rebasando la localización típica y dejándose ver a través de las formas musicales duramente conquistadas y sumisas.

Cuando se insiste en ese «nacionalismo», es porque no se tiene nada propio que decir. En el siglo pasado, el entusiasmo por el espíritu creador del pueblo como colectividad era ya una posición artística. Hoy, ese impulso entusiasta ha desaparecido, y lo «nacionalista» (que no es lo «nacional») ha vuelto a ocupar el modesto lugar de las curiosidades turísticas. Una música orientada en ese sentido es, pues, ya algo injustificable, y sólo demuestra empobrecimiento y manierismo, espíritu provinciano y conformidad con algo inoperante. ¿No será hora ya de colocar a Falla en su sitito y, en vez de mirar hacia él, mirar un poco hacia el mundo y, sobre todo, hacia nosotros mismos?

RAMON BARCE

LIBROS

STRAWINSKY. Federico Sopena. Sociedad de Estudios y Publicaciones. 255 × 178. 270 páginas. Madrid, 1956.

En la abundantísima bibliografía existente sobre Igor Strawinsky, esta nueva obra de Federico Sopeña —su más seria, meditada y completa aportación a la musicología contemporánea— no es un libro más. Muchos años de lectura y música, acrisolados en la cordialísima humanidad del autor, que, como siempre, se acerca al arte de los sonidos con rigor y hondura universitarios, han cristalizado en unas páginas decisivas para la comprensión de la «obra, vida y estilo» del gran compositor ruso. Nuevos ángulos, puntos de vista inéditos, vienen a revelar un último sentido —probablemente, con escándalo de los biógrafos «oficiales»— de una música que, quiérase o no, es una de las aportaciones más significativas de las artes a la cultura de nuestro siglo XX.

Hay en todo el libro una voluntad de entendimiento radical, como de espectador apasionadamente desapasionado, que cuenta lo que ha visto, oído o intuído, con el lenguaje riguroso y exigente de la mejor prosa poética —rica en alusiones al trasfondo cultural sobre el que se tejen y destejen los sonidos— única con la que poderse asomar a este mundo altamente lírico, arisco y pudoroso.

Aspectos originales de esta nueva visión de Strawinsky son, por ejemplo, el juicio sobre su primera época —«Petrouska» y «Sacre», como extremo «violento» de una faceta del romanticismo. O la sonrisa ante la supuesta deshumanización, objetivismo y música pura —comprensibles como aspiración, en su momento—, en los que siempre encuentra el rastro de lo humano y lo lírico. También, el capítulo, bellísimo, dedicado al músico en el exilio, que nos trae un Strawinsky nacionalista sin anécdota, en que la nostalgia se hace abstracta y contenida. Por último —y no porque se agoten los puntos posibles a señalar—, la postura ante la «Sinfonía de los Salmos»: vuelta a lo humano por el camino —más próximo de Alemania que de Francia— de lo religioso. Obra «común» con el afán y esperanza de su tiempo.

Esta aguda y original intuición con que Sopeña se ha acercado a lo esencial strawinskyano, superando conceptos tópicos que parecían inatacables, dan al libro una singular importancia dentro de la bibliografía musical contemporánea, no limitada, precisamente, al ámbito de nuestra lengua. Por otra parte, la especulación estética tiene el contrapeso necesario del dato escrupulosamente contrastado. Así, junto a los dieciséis capítulos de «Introducción al estilo», está un catálogo completísimo de la obra, en que se recoge, para cada composición, cuantas circunstancias puedan necesitarse para un juicio justo, desde la fecha e intérpretes del estreno, hasta el juicio crítico de cada una. A continuación, la estética strawinskyana es expuesta a través de una antología de los escritos del compositor. Además, la polémica que siempre despertó el autor de la «Sin-

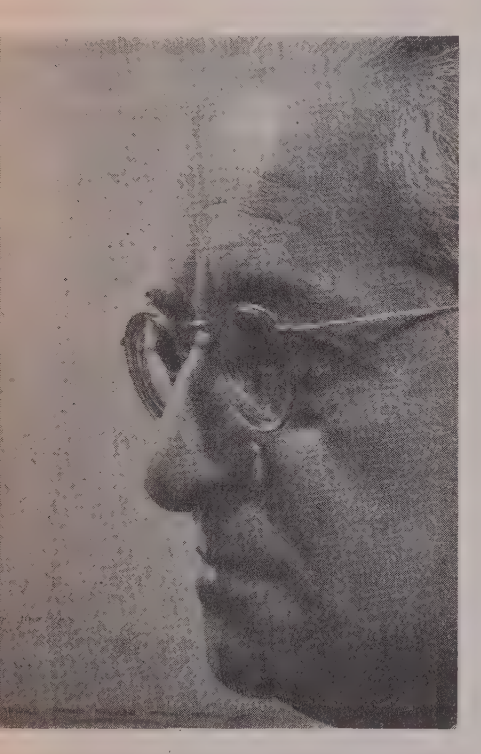
(Pasa a la pág. 23.)

LIBROS

LA OBRA POETICA DE CARLES RIBA, EN VERSION CASTELLANA

LA COLECCION «INSULA» ACABA de publicar, en un volumen denso y de magnífica presentación, la *Obra poética. Antología* (Madrid, 1956), de Carles Riba, la cual reune una amplia selección de la producción del gran poeta catalán, dando el texto original acompañado de versión castellana. Se trata de la esperada edición-homenaje al poeta, impulsada con admirable entusiasmo por la escritora Paulina Crusat, quien desde su residencia sevillana tanto ha trabajado en beneficio de una mayor difusión de las letras catalanas más allá del ámbito lingüístico de las mismas; edición-homenaje que ha suscrito un notable número de personalidades españolas y extranjeras, y que «Insula» ha puesto bajo su ilustre patrocinio. Las versiones literales se deben a Paulina Crusat, Rafael Santos Torroella y Alfonso Costafreda, inteligentes interpretadores del original, particularmente el segundo, cuyas traducciones son de una admirable seguridad y dominio lingüístico. Y aun cuando es fatal que algo de lo imponderable y de la gracia del original quede yerto y sacrificado en toda traducción, los tres han llevado a término su labor con precisión y sin limitarse al mecánico verter de una lengua a otra el contenido poético, sino que han hecho labor artística y recreación en muchos momentos...

Se abre el libro con un prólogo del propio Riba—*De una carta a Paulina Crusat*—, rico de ideas y de análisis poético, que guarda estrecha relación con el prefacio del más reciente de



sus libros aparecidos, *Salvatge cor*, y que constituye, tal vez, el estudio más maduro que ha escrito Riba sobre su actitud en poesía. Siguen las *Estances —Primer llibre d'estances* (1913-1919) y *Segon llibre d'estances*, subdividido en dos partes: *A*, de 1920-1928, y *B*, de 1929-1930—, con las cuales el poeta irrumpía como un fenómeno inédito en la cultura del país, por la voz, por la profunda pasión contenida y encauzada según un orden nuevo, y por el gozarse en cada instante, cara a una esperanza sin límites. Amor, destino, tiempo, dicha, melancolía, pensamiento de la muerte, fijados en versos luminosos y ceñidos. Ya en las últimas estancias, el mundo externo cobraba categoría y solicitaba la atención del poeta, que se movía en la pura línea del contorno y penetraba en la permanencia de las cosas, como si intentara fijar más vida en la vida de los hombres y de los objetos. Esta dirección se acentúa, resolviéndose en una voluntad de forma exacta y sutil, oscilante entre Mallarmé y Guillén, en *Tres suites* (1930-1935). Como un corte de cuchillo, el destierro y la soledad, y un canto nuevo lleno de melancolía y de serena reflexión en lo que se ha sido, en lo que se es y en lo que se espera todavía en la vertiente inexorable de la edad, en *Elegies de Bierville* (1939-1942), precedidas de una de las prosas más lúcidas del poeta. Estas elegías, nacidas en los campos suaves de Francia, evocan la pura ruina helénica, erguida, a pesar de todo, en su gloria eficaz aún y operante a despecho de los años; y en la evocación se reconoce al poeta. En la soledad, partiendo de sí misma, una fuerza interior reconstruye el mundo, y por caminos que podrían parecer contradictorios, Dios asoma, alto, pero asequible, en cada recodo de la marcha. Un sentido majestuoso y profundo del ritmo y la madurez del poeta confieren a estas elegías una calidad definitiva, y el libro constituye seguramente el logro rotundo de Carles Riba. *Del joc i del foc*, que sigue, viene a ser un puente de dos arcos entre *Tres suites* y las *Elegies*, y entre éstas y el retorno del poeta a la patria, por cuanto las dos primeras partes del nuevo libro, es decir, *Tannkas de les quatre estacions* y *Per a una sola veu*, fueron escritas, respectivamente, en 1936-1938 y 1935-1939, y la tercera, *Tannkas del retorn*, lo fué en 1943-1946. La primera serie de *tannkas*—breve género epigramático de origen japonés, adaptado por el poeta a la literatura catalana—y *Per a una sola veu* continúan, en cierta forma, el tono de las *Tres suites*, aunque con una tendencia acaso menos objetiva y recordando la manera habitual de las estancias. La segunda serie epigramática se va despojando del puro juego lineal, para ahondar en la intimidad afectiva y mental del poeta, de manera que la última, *Crist*, es ya una formulación hiriente e incisiva de problemas que han de ser tratados en el próximo libro. Este, *Salvatge cor* (1947-1952), es una colección de sonetos que tiene vinculación, en los primeros poemas, con los de *Tres suites*; vinculación, empero, que en seguida se ve quebrada por la fuerte presión de otros estímulos más poderosos y urgentes: los de la relación humana con Dios y de la Redención por Cristo. Un prólogo preciso y revelador precede a este libro. El volumen se cierra con *Els tres Reis d'Orient* (1954), poema de una cierta extensión que pertenece al libro inédito *Esbós de tres oratoris*. Tiene algo de villancico popular y de trabajada ingenuidad en la superficie; asoman «Pere Quart», Foix y Carner en ciertas formas expresivas; ha sido aprovechada, a través de Goethe, una deliciosa canción de aguinaldo alemana; recuerda, es posible que deliberadamente, la técnica del belén navideño, tan plástica, tan evocadora, y real; y, para apoyo de los símbolos, en un poema que tanto los requiere, y para dar más relieve y grosor al friso, ha sido puesto a contribución la deliciosa ingenuidad esculpida en capiteles de románicas epifanías.

ES REALMENTE IMPRESIONANTE tener en la mano una selección amplia y vertebrada que recoge el testimonio de toda la vida de un poeta excepcional, como Riba. Y lo es, no como testamento que podría ser, sino como fe de vida. Más aún: como vida consagrada a la fe del hombre y del poeta en la propia vida y en el destino personal. Y, sobre todo, como vida realizada en un tiempo y en unos ámbitos dados. Y fijada en obra, que salva. Ante la fluidez de la vida, la anárquica y falaz apariencia de las cosas, de los hombres y de sus actos, que se nos escapan, la huidiza poesía, inconcreta y vaga, del mundo y de los sentimientos, la plenitud o el vacío súbitos y fluentes de instantes excepcionales, el hombre y el poeta han de afianzarse y salvarse de la dispersión y del aniquilamiento, apoyándose en algo que dé forma y perennidad a lo que huye inexorablemente, para mejoría y salvación frente al olvido y a la nada. Es una redención tanto como una postura moral en el artista. Una solución humana y creadora, y una ética. No comprender esta tremenda verdad o, peor aún, abdicar de ella, supone la descalificación del poeta. De ahí, de aquella sujeción rigurosa y sin desfallecimiento, la unidad y la consistencia moral y artística de la poesía de Carles Riba; su melancólica serenidad en la vejez, además. Riba ha sido consecuente en aquella verdad desde los primeros poemas, y ella constituye uno de los motivos constantes de sus libros poéticos y de sus estudios críticos.

Aquella misma fidelidad explica también otros puntos esenciales de esta poesía. Así, la postura del poeta ante el fenómeno de la creación poética, al concebir ésta como fruto de una plenitud vital—tal la sangre o el aliento—, y como la prieta y sazonada experiencia del pensamiento y del sentimiento, que se traducen en verbo en un imponderable momento de soplo divino. El resto, hasta conseguir el poema total—que nos ha sido dado previamente y que oscuramente hemos percibido—, concierne a la vocación, al talento, al trabajo del orfebre, sabio y vigilado, o a la humilde paciencia del artesano. No es una posición espontánea, aunque sí sincera en cuanto responde a una interna y fundamental concepción artística a la que es fiel el poeta. Y no creo que sea necesario recordar que esta esencial concepción nada tiene que ver con una fórmula o un módulo teórico —cómodos, por tanto, y falsos—, sino que es consecuencia de un hecho básico del que dan testimonio los actos y las experiencias, como de la savia, la flor y el fruto. Así, en el examen reciente de su propia obra, en la cual reconoce haberse construído y creado como poeta y como hombre, Riba, invirtiendo la frase del salmista, ha escrito: «He hablado, y por esto he creído», comentando: «he *podido* hablar, y por ello sé en lo que *puedo* creerme sincero».

POR EL MISMO CAMINO podríamos llegar, si espacio y tiempo lo permitieran, al momento mismo del despliegue de la interna madurez hasta la obra objetivada. Riba ha prodigado los conceptos esenciales de su «Ars poetica» a lo largo de sus libros en poemas penetrantes y exactos. A base de imágenes—sobre todo marinas: de perlas, olas y cuevas junto a las aguas salobres—, pone de relieve el centro recóndito y abisal, aunque irisadamente luminoso, en donde reside el vocablo primero, ingenuo y puro; y «duro», sobre todo, como gusta de llamarlo, por su calidad de cerrado e inviolado. La conjunción magnífica de dos vocablos surgidos en la suprema creación poética y la música como ritmo vital y catálisis...

Más de cuarenta años de historia de poesía, de tendencias y preferencias permanentes y ocasionales, de escuelas y tanteos vigentes en determinados momentos, pueden rastrearse en la poesía de Riba. Pero ni es este el momento adecuado ni ello es esencial, en definitiva. Si es interesante consignar dos hechos concretos. En primer lugar, notamos que aquellas preferencias y tendencias—entre las cuales las hay incluso muy humildes—, desde los simbolistas hasta algunos vestigios existencialistas recientes, han quedado fundidas y asimiladas en la carne de la poesía de Riba por un proceso de captación voraz y radical, incluso la básica formación humanística del poeta, de influjo en él permanente. Y en segundo, atendemos a un tono particular de voz, especulativo y concentrado; a una pasión, a un duro rastreo tenazmente reflexivo en la vida, en el devenir humano y en el propio destino; a una conjunción del hombre y del poeta, inseparables en su grandeza y en su miseria; a una interrogación y una angustia moral y religiosa; a un sacrificio consciente de la música externa y del simple ornato brillante en beneficio de una introversión rigurosa que quiere afanosamente convencer tal vez más que agradar, no obstante el riesgo de caer en una cierta dureza estilística. Y observamos que estas características concurren en el más grande de los poetas catalanes, Ausiàs March, y que se renuevan en Carles Riba, seguramente como fruto de unas «constantes» en la poesía catalana, más que por influencia directa; a pesar de que ésta se produjo, efectivamente, en un momento dado de la carrera artística del último. Esta constatación viene a ser un motivo más por el que nos es dado considerar a Carles Riba como uno de los líricos más auténticamente representativos de toda la poesía catalana.

José ROMEU FIGUERAS

MAS QUE MADURO

● por MARIANO TUDELA
Luis de Caralt, Editor, Barcelona.

«Según comunes amigos —nos explica Camilo José Cela en el prólogo a la primera novela de Mariano Tudela, «El torerillo de invierno»—, Mariano Tudela y yo tenemos un evidente, un extraño y dispar parecido físico; los dos somos de una estatura análoga, los dos tenemos la cara larga, desencajada y caballuna, los dos caminamos al desgaire y llenos de resignación, a los dos se nos disparan las cejas.»

Aclaremos, antes de seguir adelante, que este «evidente, extraño y dispar parecido» no se limita a lo físico, sino que alcanza también lo literario. La influencia de Cela, del mejor Cela de los «apuntes carpetovetónicos», es notoria en toda la producción de Mariano Tudela, y muy particularmente en su última obra, titulada «Más que maduro».

«Más que maduro» es una visión tierna y desgarrada de los bajos fondos de Madrid. La anécdota del atraco a una joyería es el pretexto que emplea Mariano Tudela para depararnos un estudio nada despreciable de la angustia y el miedo que se apoderan de unos tipos, simples, pobres y elementales, a quienes la fuerza de las circunstancias, más que su misma voluntad, convierte en delincuentes y en gente de mal vivir. Toda su posible «grandeza», toda su posible «heroicidad», reside en la pequeñez y la vulgaridad de su existencia, que ellos tratan de superar con el impulso que imprimen a sus instintos primarios. Los personajes de Mariano Tudela, quien ha tenido el acierto de no escribir una novela policiaca, no se emborrachan por vicio, sino por tristeza, y en vez de exquisitos combinados, beben sus buenos litros de vino tinto y peleón. Los personajes de Mariano Tudela no hacen el amor en la habitación de un hotel; se refugian en una covacha. Los personajes de Mariano Tudela ignoran qué hay más allá de lo que su vista alcanza. Viven en un mundo pequeño y mezquino, donde frente a problemas de orden intelectual se oponen, por la fuerza de la vida de cada día, los problemas del hambre y la sed. Uno de los aciertos notables del libro es su prosa, definida por el mismo Cela como «eficaz, directa y atormentada». La pintura de algunos de los tipos es perfecta, y entronca, no ya con lo más notable de nuestra picaresca, sino con lo más logrado del propio Cela. Así, por ejemplo, la patrona de la pensión es un trasunto fiel de la célebre doña Rosa del café de «La Colmena». Sería deseable, pues, que esta influencia, que advertimos, pese a que lo nieguen, en otros de nuestros más jóvenes escritores, diera paso al encuentro de la originalidad pura. Bien está que un escritor consagrado influya en el estilo o la concepción técnica de un principiante; lo que no es admisible es que esta influencia perdure a través de toda una obra, máxime cuando, superados los iniciales balbuceos, esta obra adquiere cierta importancia.

La miseria y la mezquindad de los personajes de Mariano Tudela son descorazonadores. Deberían constituir un serio motivo de reflexión. Pero no nos hagamos ilusiones. Lo más cómodo es esconder la cabeza debajo del ala.

R. B.

LA NOVELA MODERNA EN NORTEAMERICA

por FREDERICK J. HOFFMAN
Editorial Seix Barral. Barcelona, 1956.

Esperamos que este libro logrará buena acogida, en primer lugar, por su tema. En efecto, la novela norteamericana ha ejercido, durante estos años, una verdadera fascinación sobre los escritores y el público europeos. Su influencia, por otra parte, es fácilmente rastreable en los productos de la novelística contemporánea, en los más diversos países. De ahí la oportunidad de una obra que trata, justamente, de la novela norteamericana desde el año 1900 hasta el promediar del siglo.

¿Por qué interesa tanto la novela norteamericana moderna? Por supuesto, tiene su parte en el fenómeno la posición hegemónica de los Estados Unidos en el mundo occidental. Pero sólo con muy mala fe puede atribuirse la seducción que ejerce la literatura estadounidense únicamente a este factor extraliterario. Prescindiendo del poderío norteamericano, la literatura de aquel país ostenta méritos propios y suficientes para ocupar un lugar de primera fila. Ahora bien, es igualmente verdad que si los Estados Unidos fuesen un país débil y pobre, sus escritores, por mucho que fuera su valía, estarían más oscurecidos. Paradójicamente, resulta que las armas prestan más brillo a las letras que las letras a las armas, aun cuando Aquiles no hubiera existido en la memoria de los hombres sin Homero, y tantos héroes habrían muerto definitivamente sin Plutarco. En suma: el poder de una nación sirve a la literatura en el acto, en la época, mientras ese poder está presente; después, pasado el tiempo, prevalece el producto espiritual ya libre de la ganga o del auxilio de la fuerza.

● Lo cierto es que los Estados Unidoss tuvieron en seguida una gran literatura, y en la novelística basta citar nombres como Hawthorne y Melville. Una literatura que, además de excelente, acusó rasgos propios desde muy pronto. Pero los Estados Unidos, por aquel entonces, a mediados del siglo XIX, pesaban poco en el mundo y el mérito de sus escritores, a pesar de escribir en inglés, no logró forzar la desatención universal. Hoy sucede lo contrario: ser norteamericano es un título de privilegio cuando se escribe, y aun valores mediocres pueden ostentar una posición destacada sólo por el aval de origen y el apellido gentilicio que engrandece sus obras. Por tanto, quedamos en que la calidad indiscutible de la literatura norteamericana, ahora y antes, es la causa eficiente, pero no la causa suficiente del prestigio de las letras de los Estados Unidos.

Pero insistamos en el hecho de que la literatura estadounidense, y en especial la novela, presentan un carácter peculiar y una personalidad muy fuerte y distinta. Y esto no se debe a ningún propósito deliberado de hacer cosas «originales» y «americanas». Es, sencillamente, que los escritores de aquel país «nuevo» (dejemos pasar el adjetivo sin matizar), se han dedicado, valientemente, a arar en tierra virgen, a amansar literariamente la tierra americana, sin ánimo de originalidad, con toda sencillez, pero con la misma energía que los colones y los pioneros. La empresa no es tan fácil como parece. El escritor tiende a caminar por los carriles conocidos, y pocos hombres, literatos o no, tienen ojos y potencia para afrontar la realidad desnuda. Es una buena lección para algunos escritores iberoamericanos que, justamente, cuando se han propuesto crear una cultura americana propia, y hasta, en ciertos casos, un idioma propio, resultaron bastante artificiales y, a la postre, «europeos». Sarmiento, que procedió como los norteamericanos, era más americano y más original, aunque escribía una lengua muy castellana y aunque estaba puerilmente enamorado de la levita de Luis Felipe de Francia y abominaba de la «barbarie» gaucha tanto como de la tradición española.

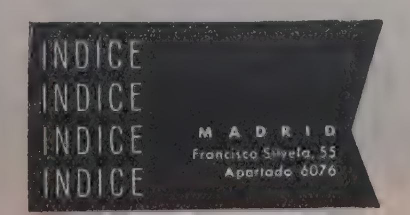
En fin, decimos esto para justificar nuestro aserto del interés que tiene, en cualquier aspecto, el libro de Frederick J. Hoffman. El autor es un profesor de literatura inglesa en la Universidad de Wisconsin y—un dato sugestivo—coautor, con Faulkner, de «Two Decades of Criticism».

El libro de Hoffman no es extenso ni macizo: doscientas treinta y cuatro páginas en esta edición española de *Seix Barral*. Pero es un buen libro que llena su objeto. Se inicia con los novelistas de principios de siglo, y al frente de ellos una figura de la jerarquía de Henry James, al parecer tan poco norteamericano. Henry James era un esteticista, y la novela norteamericana, tal como a nosotros nos impresiona, tiene algo de río turbio y enorme, de fuerza suelta y casi en bruto, sin domar aún en la disciplina del arte. Pero esto debe decirse con toda clase de reservas (la violencia oscura—véase a Faulkner, precisamente—puede ser, y es a menudo, un producto de arte refinado, más sutil y más malicioso—artificioso—que el cincelamiento estilístico). En general, los juicios críticos del autor son atinados y finos (sirva de ejemplo lo que dice en la página 69 sobre «An American Tragedy», de Dreiser).

La obra está dedicada a escritores más o menos hechos. Algunos de los más jóvenes, que son sólo una promesa—y bastante discutible—, como es el caso de Truman Capote, faltan o se mencionan sólo de pasada. Nos parece que este criterio es acertado para un libro de esta clase, que quiere ser serio y de valor duradero.

Limitaciones de espacio nos impiden extendernos más en este juicio crítico. Queda sólo por decir que el traductor y prologuista, José María Castellet, ha hecho, en ambos aspectos, un excelente trabajo.

A. F. S.



FRANÇOIS MAURIAC Y LA OBSESION DEL MAL

A pesar de tener setenta años cumplidos, François Mauriac sigue siendo uno de los escritores franceses más combativos y, entre los católicos, de los más «avanzados». Para él parece que no reza esa vieja ley que obliga a los hombres a hacerse progresivamente conservadores a medida que su edad avanza. Quien siga con alguna asiduidad la vida cultural francesa topará siempre con la presencia inconformista del viejo escritor, cuya mejor virtud ha sido la de no adoptar nunca la insolente actitud de tantos escritores: «estar de vuelta de todas las cosas». Por el contrario, el mejor ejemplo de su juventud espiritual estriba en estar siempre «yendo hacia», en acudir, como en el primer día, a las fuentes de donde mana el constante y progresivo curso de la Historia.

Ahora bien, lo que no se le puede pedir a Mauriac es que a sus años se avenga a cambiar su concepción de la novela, sustituyéndola por otra que entrañe técnicas nuevas. Aun así —como se ha podido comprobar en un reciente artículo suyo en «Le Figaro Littéraire»—, su postura, de cara a los jóvenes novelistas, es siempre respetuosa, aunque vaya teñida de una cierta ironía.

Mauriac, pues, sigue escribiendo sus novelas en el viejo estilo analítico, convencido de que una novela será siempre la historia de una pasión y de que no puede, ni debe, ser otra cosa. «El cordero»—la obra que acaba de publicar E.D.H.A.S.A., en su Colección Cobra—es, una vez más, la historia de una pasión. De una pasión y de un sacrificio que quieren hacer revivir la Pasión y el Sacrificio del Cristo. El título, de salida, nos da la clave de la novela: el sacrificio de una víctima inocente—el cordero—para la purificación de los demás, los pecadores.

Ahora bien, no se crea que en ningún momento ha caído Mauriac en la tentación de la novela religiosa moralizante. A Mauriac, como a Graham Greene—los dos grandes autores católicos de nuestros días—le preocupa más la teología que las soluciones moralizadoras, aun cuando su objetivo sea siempre, precisamente, *el mal*. «Soy un metafísico—dice el autor en su *Journal*—que trabaja sobre lo concreto. Gracias a cierto don atmosférico, intento transformar en algo sensible, tangible, el universo católico del mal.» Por ello, sus criaturas son siempre entes torturados por el mismo problema: el del mal y el de su posible purificación. Así sucede en «El cordero», cuyo protagonista es un muchacho obsesionado con la idea de la salvación de los demás, a la cual sacrifica su ingreso en el seminario, primero, y su vida, después.

«El cordero» es, como la mayoría de las novelas de Mauriac, una narración breve, ágil, inquietante y noblemente purificadora, por cuanto sabe pulsar los resortes morales del lector. Por lo mismo, su lectura intranquiliza y apasiona. Del mismo Mauriac es esta frase, aplicable a «El cordero», como a tantas de sus obras: «La prolongación metafísica que, a mi pesar, introduzco en todas mis criaturas, causa malestar.» Un provechoso malestar catártico, podríamos añadir.

J. M. C.

IMAGENES Y SIMBOLOS

por MIRCEA ELIADE ●
Taurus Ediciones, Madrid, 1956. Versión española por Carmen Castro.

Este libro, cuyo subtítulo es «Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso», explica uno de los misterios de nuestro tiempo: el de la supervivencia de los antiguos mitos paganos y primitivos en la mentalidad del hombre moderno. A través sobre todo de la literatura, los mitos se han transmitido desde la antigüedad hasta nosotros, eternizados por el arte, presentes en la vida cotidiana, bajo forma de símbolos, supersticiones y creencias, y constituyendo a veces lo que constituían para el hombre primitivo o presocrático: una ayuda para soportar el impacto desagradable, y a veces catastrófico, del tiempo histórico.

Uno de los mitos más actuales y que con más embrujo envolvió el alma de nuestros contemporáneos, desde la Guerra del 14 hasta hoy, primero en la literatura y luego en el cine, es el mito del «paraíso terrestre», adoptado hoy bajo la forma del «paraíso oceánico». Este mito existe en Europa desde el tiempo en que Bernardin de Saint Pierre colocó el idilio de Paul et Virginie en un rincón de aquel supuesto paraíso, y desde que, a través de Robinson Crusoé, se trató de mostrar a los «honêtes hommes» del siglo XVIII que el paraíso no es sólo una problemática existencia ultramundana, sino que puede encontrarse también en la tierra, en medio de la naturaleza virgen. El pintor de esta ilusión fué Paul Gauguin. Desde entonces, decenas de escritores y pintores han alabado las delicias de este paraíso, cuando la realidad, como escribe Eliade, era muy otra: «paisaje liso y monótono, clima insalubre, mujeres feas y obesas, etc.». Sin embargo, «nada tenían que ver con el "paraíso oceánico"» las realidades objetivas: este paraíso era de orden teológico; había recibido, asimilado y readaptado todas las imágenes paradisíacas rechazadas por el positivismo y el cientismo. El Paraíso Terrestre, en el que todavía creía Colón (¿pues no pensó haberlo descubierto?), había llegado a ser en el siglo XIX una isla oceánica, pero su función en la economía de la psique humana continuaba siendo la misma: allí, en la «isla», en el «Paraíso», la existencia transcurría fuera del «Tiempo» y de la Historia... El hombre era feliz, libre; las mujeres eran bellas, eternamente jóvenes; ninguna «ley» pesaba sobre sus amores. Hasta la desnudez recobraba en la isla lejana su sentido metafísico: la condición del hombre perfecto, de Adán antes de la «caída».

«En una isla contigo» no es sólo el título de una película, sino un verdadero concepto metafísico del amor, «mito» del hombre de hoy, cuyo anhelo, entre leyes, obligaciones y multitudes que lo sofocan, es el de encontrar el paraíso terrestre, que Baudelaire cantó también en su famoso poema «L'invitation au voyage».

Este tema del paraíso terrestre, como los del «hombre perfecto», del misterio de la mujer y el amor, del príncipe azul, del «centro del mundo», de las conchas, del «dios ligador» y muchos otros, siguen viviendo entre nosotros, sin que nos percatemos de que vienen desde un pasado muy lejano, dentro del cual constituían símbolos religiosos muy poderosos, relacionados con el modo de vivir de toda una sociedad. Mircea Eliade, autor de un «Tratado de la historia de las religiones», gran conocedor de las religiones orientales, llega a descubrir al lector el universo primitivo, siempre de matiz religioso, en el que estos mitos alimentaron la vida cotidiana del hombre y desde donde fueron transmitidos hasta nosotros por la tradición poética.

En el fondo, como pensaban los surrealistas, en cada hombre se esconde un poeta, y nuestro universo está, sin saberlo

nosotros, poblado por mitos y símbolos. El libro de Eliade, magistralmente traducido por Carmen Castro, nos ayudará a reconocer estos mitos personales y a situarlos en su antigua línea tradicional. El tema es demasiado complejo para discutirlo en una nota crítica, pero el lector del libro de Eliade sabrá apreciar sólo los encantos del mito y los peligros que encierra. Por ejemplo, el antiguo mito del paraíso terrestre puede cobrar, en el dominio de lo político, aspectos engañadores, cuya realización resulta ser el antípoda terrible de la ilusión originaria. Sobre estos mitos también discurre el libro de Eliade.

V. H.

HISTORIA DE LA MEDICINA

por JOHN A. HAYWARD
Breviario número 110. Fondo de Cultura Económica. México, 1950.

«Desde los tiempos más remotos, la enfermedad ha sido preocupación central y tema obligado de las especulaciones filosóficas y de las rogativas de los creyentes.» Esto nos dice la presentación que la Editorial Fondo de Cultura Económica nos ha hecho de este Breviario, que acaba de editar.

El autor, John A. Hayward, es un ilustre médico inglés, retirado desde hace años de la profesión, quien ha dedicado su tiempo a estudiar, con éxito notable, el desarrollo y peripecias de la ciencia médica hasta nuestros días.

En esta «Historia de la Medicina», Hayward estudia las etapas de su crecimiento científico, incluyendo los tiempos más remotos. Los descubrimientos más relevantes, las dificultades que tuvieron que vencer los hombres de ciencia y los resultados logrados por la biología moderna y la química, son expuestos, partiendo de las fases precientíficas, o sea, desde aquel momento en que las gentes recurren a la magia para curar o encontrar alivio a sus males.

Esta «Historia de la Medicina» es de fácil manejo didáctico, y de clara exposición, además de estar apoyada por gráficos y láminas especiales que facilitan los conceptos del autor. Por lo mismo, cada uno de los descubrimientos más importantes de la medicina tiene una explicación adecuada, con sus antecedentes y las condiciones en que ha sido hecho.

La malaria, la sífilis, la viruela, la tuberculosis, etc., por no citar sino unas cuantas de las enfermedades que se discuten, así como los antibióticos usados en cada caso y el tratamiento que se ha adoptado, constituyen capítulos extraordinarios, tanto por su calidad literaria como por su exigencia científica.

Hace muy pocos meses que ha salido este Breviario, y desde su principio ha constituído un éxito de librería, precisamente por la extraordinaria necesidad que siente el público de contar con manuales que sean capaces de ponerle en contacto con la ciencia, con el lenguaje adecuado y sin perder rigurosidad científica.

C. E.

Con el viento solano



Descubierto para el «gran público», a raíz del Premio Planeta, en el que quedara finalista, Ignacio Aldecoa es uno de los pocos escritores serios y auténticos—en este mundillo literario nuestro de simuladores—, al que por su juventud y por su amorosa dedicación al oficio, no hay que perder de vista. Nacido en Vitoria, en 1925, Aldecoa, antes de escribir su primera novela larga, se sometió a un ejemplar aprendizaje, del que dan fe infinidad de artículos y de narraciones cortas, género que cultiva con notable acierto. «El Mercado» se clasificó en segundo lugar en el concurso de «La Novela del Sábado». «Seguir de pobres», Premio Juventud 1953, forma parte del libro «Espera de Tercera Clase», donde agrupa una selección de estos cuentos, en los que hace gala de una gran ternura y de amor hacia los humildes. Pero en Aldecoa alienta también un fino humorista: recordamos, ahora, la divertida narración «Aldecoa se burla», publicada en estas mismas páginas de INDICE.

Y tras este aprendizaje, que pocos ejercen, Aldecoa nos depara dos novelas «grandes», que forman parte de su ya famosa trilogía: «El fulgor y la sangre», finalista del Planeta, y «Con el viento solano».

«Con el viento solano» es el relato de la huída, desesperadamente resignada, a través de las tierras y de las ciudades de España, del gitano que, al final de «El fulgor y la sangre», daba muerte a un cabo de la Guardia Civil. Al igual que la primera parte de la trilogía, «Con el viento solano» peca, a nuestro entender, de un defecto fundamental, lógico si damos por válida la división de nuestros más jóvenes novelistas en escritores del centro (escritores-estilistas, que se basan en la palabra, como Fernández Santos o Sánchez Ferlosio) y escritores del litoral (escritores-novelistas, que lo hacen en la idea, como Lacruz o Goytisolo). (Permítasenos un inciso: no olvidemos que aquí la residencia no es geográfica, puro accidente, sino espiritual, identificación voluntaria. Así, el coruñés Mariano Tudela es para nosotros, sin ningún género de dudas, un típico escritor-estilista, es decir, un escritor del centro.) Desde las primeras páginas de la novela sabemos ya su desenlace. Todo el interés de la trama se centra en su desarrollo, lo que hace que avancemos rápidamente en su lectura, pendientes no del desenlace, ya adivinado, sino de la forma en que éste se producirá. La angustia del fugitivo prende dolorosamente en nuestro ánimo. En la novela de Aldecoa no hay trampa ni cartón. No hay sorpresas efectistas. Pero sí una gran originalidad, que soslaya con acierto todos los tópicos al uso. «Con el viento solano» reafirma las excepcionales dotes de narrador de Ignacio Aldecoa y el dominio magnífico que de la palabra posee. El paisaje, ese paisaje tan estupendamente descrito, es un personaje más. Pero Aldecoa (tengamos presente que el estar identificado con una de las tendencias arriba citadas no excluye la participación de algunas características de la otra), no nos ofrece únicamente unas páginas antológicas, sino que muy inteligentemente, como quien no hace la cosa, nos obliga a reflexionar sobre las circunstancias humanas y sociales de una España que todos queremos mejor.

R. B. B.

TODOS LOS HOMBRES SON MORTALES

de SIMONE DE BEAUVOIR
Barcelona-Buenos Aires, 1956.

LA MUERTE, CONDICION HUMANA

La extensión del prólogo de este interesante libro de Simone de Beauvoir desconcierta al lector. Mucho más por cuanto, una vez leído el libro, el lector piensa que las 87 páginas del prólogo han llegado, en más de un momento, a hacerle dudar de proseguir la lectura: tan reiterativo y poco ágil es, en comparación con las trescientas páginas que le siguen, llenas éstas de interés humano y contenido ideológico.

En efecto, tan pronto como termina el prólogo y empieza la primera parte de «Todos los hombres son mortales», comienzan las sorpresas y la narración de una intriga novelesca de primera categoría.

Para empezar, el lector es llevado —desde el siglo XX, en el que discurre la acción del prólogo—al siglo XIII y —de una población provinciana francesa—a una pequeña ciudad medieval italiana. En esta ciudad nació, en 1279, Raimundo Fosca, el extraño protagonista de la fantástica historia que nos describe Simone de Beauvoir; fantástica, porque el mismo Raymundo Fosca es el hombre que en el prólogo ha aparecido viviendo en pleno siglo XX. Fosca es, pues, el único de los hombres que es inmortal, y sus aventuras, a través de siete siglos de densa historia universal, son las que él mismo narra en una alucinante confesión.

Esta novela podía haber tenido un simple interés imaginativo: el que el planteamiento de la inmortalidad de un hombre podía prestar a un novelista sin otras armas que su imaginación. Pero Simone de Beauvoir—que además de novelista es excelente ensayista—ha volcado sobre la inverosímil aventura de Raymundo Fosca sus conocimientos históricos y sus puntos de vista filosóficos—tan próximos a los de Jean Paul Sartre—, puestos al servicio de la técnica narrativa, eso es, sin que ni la Historia ni la Filosofía tomen presencia consciente en la novela más que como elementos vivos del proceso narrativo, nunca como entidades culturales independientes o yuxtapuestas...

Sorprende, al comprobar los resultados, lo eficaz que puede ser la sabia utilización de los elementos culturales en el arte de la narración. Lo que pudo quedar en simple «divertimiento» imaginativo, es —en «Todos los hombres son mortales»—, a la vez que pura narración, una interpretación de la Historia y, lo que es más importante, una interpretación profunda de la condición mortal del hombre.

Raymundo Fosca—el hombre que cuenta con casi setecientos años de vida—es, en definitiva, el ser que anhela más profundamente la muerte, a pesar de que su prolongada existencia le ha llevado a conocer la gloria, el poder, la riqueza, etc.,, esto es, todas las situaciones de éxito humano. ¿Por qué esa amargura, esa tristeza, esa desesperación que le hacen desear irrefrenablemente la muerte? La respuesta, una vez leída la novela, no es difícil: todo lo humano tiene valor, precisamente en cuanto es temporal, en cuanto está sentenciado a una muerte inevitable. Dicho de otro modo, todo lo humano adquiere sentido y significación, autenticidad y coherencia, en cuanto «todos los hombres son mortales».

A partir del comienzo de su primera parte, esta novela de Simone de Beauvoir capta totalmente la atención del lector y no le deja libre hasta horas después de terminada la lectura...

J. M. C.

VIDA Y POESIA DE GERARDO DIEGO

por A. GALLEGO MORELL
(Premio de Biografía Aedos). Editorial Aedos. Barcelona, 1956.

El biógrafo y el biografiado coinciden en más de un punto: ambos son profesores universitarios; ambos son poetas. Dos carreras perfectamente paralelas, con todo lo que esto implica de emulación y de molde social común. Por supuesto, ello aparte, las diferencias pueden ser tan grandes como se dan entre dos seres humanos.

Gerardo Diego nació en 1896. Gallego Morell, en el año 1923. Relación, más o menos necesaria, de maestro a discípulo.

Todo ello significa que el biógrafo está muy bien preparado, objetivamente, para comprender al biografiado.

En cierto aspecto, demasiado bien. Porque es muy difícil, más difícil de lo que pudiera parecer, trazar la biografía de alguien que está, por todos conceptos, tan cerca de nosotros. Dificultad nacida, precisamente, de lo que, por otro lado, constituye la ventaja máxima, la cercanía del objeto (sujeto) de estudio.

Estamos diciendo, en suma, que son inevitables, en estos casos, los frenos, las inhibiciones, los temores a herir o meramente a caer en la indiscreción. De aquí resulta lo que está a la vista: que la pluma se detiene constantemente ante la interioridad del hombre sobre quien se escribe. La biografía, por lo mismo, adolece de lo que, en este género, constituye la sal y pimienta y hasta la substancia. No es posible que nos introduzca, de veras, en la morada personal del biografiado.

Se ve perfectamente que el autor se ha movido conscientemente dentro de estas limitaciones. Por eso ni siquiera intenta hacer verdadera biografía, sino un trabajo de información «oficial», donde constan los hechos principales y sus fechas. Es el nacimiento, la infancia, los estudios, las oposiciones, el matrimonio... Todo muy comedido. El lector que busca algo más, seducido por el título, habrá de quedarse en este conocimiento «oficial».

En seguida, el autor pasa a un terreno donde opera con más soltura. Estudia la vida de Gerardo Diego «a través de los libros» y «a través de los versos». Entran en juego sus conocimientos de profesor y de filólogo, y hace un buen trabajo. Sigue sin hacer biografía propiamente dicha.

Por eso este libro debiera llamarse «Monografía sobre Gerardo Diego». Entonces todo estaría bien. Porque el libro es un dignísimo trabajo, hecho con criterio uni-

versitario o didáctico, no biográfico, precisamente.

Ello contribuye a sugerir la idea de una «historia feliz». La feliz historia de un catedrático y de un poeta. Apenas la vida de un hombre. Contribuye, hemos dicho, porque suponemos que, por otro lado, la vida de Gerardo Diego tal vez haya sido así: un cauce previsto por donde discurre sin tropiezos el «joven sensato y de porvenir», un plácido caudal, una ruta llana en la que no hay monstruos ni horrores, sin desastres excepcionales, ni abismos visibles. En cuanto a los que no se ven, si acaso existieran, tampoco aparecerían, claro está, en una biografía de esta clase.

A.

DOS NUEVAS COLECCIONES DE POESIA Y ENSAYO

EN FECHA RECIENTE, concretamente el 23 de abril, el joven editor barcelonés, Joaquín Horta, inauguró, con la publicación de las obras «Del Diari 1918», de J. V. Foix, y «Poemas de la ciudad», de María Beneyto, dos nuevas colecciones de poesía y ensayo, en castellano y catalán.

La colección castellana se titula «Fe de Vida», y la dirige el crítico literario José María Castellet. De la catalana, cuyo título es «Signe», se ha encargado el crítico e investigador José Romeu.

Sobre la colección castellana, sus autores y su intención, nada mejor que las palabras que José María Castellet escribe en el prólogo a la obra de María Beneyto:

«La poesía de nuestros días—y precisamente la mejor—ha abandonado en buena parte el alambicado mundo interior del poeta, para centrar su atención en la circunstancia externa, vivida—eso sí—desde la íntima experiencia de cada poeta, pero también con un sentido comunitario de la vida que no tuvieron los poetas que les precedieron.». Castellet, al referirse a la obra de María Beneyto, dice: «Dentro de estas tendencias poéticas, María Beneyto da también «Fe de vida», y su aportación es especialmente valiosa por tratarse de una mujer, de una poetisa, denominación bajo la cual se amparan muy frecuentemente, en frenética defensa, los últimos reductos de la poesía sentimental, ñoña y cursi. Su poesía canta tanto su intimidad femenina como la vida de los hombres y mujeres que en las ciudades y tierras de España viven y sufren una existencia «urgente», incompleta y dolorida. A través de ellos halla el poeta su propio vivir, no menos urgente, incompleto y dolorido. En esta fe de vida podrá encontrar el lector ingenuo su vida y su esperanza, tantas veces, hoy, puesta a prueba por la inclemencia de los tiempos.»

El editor anuncia la próxima publicación de las siguientes obras y autores: Para el próximo octubre, el libro de poemas de Victoriano Crémer, «Furia y Paloma», y otro para diciembre, todavía sin nombre, de Blas de Otero. Para el año 1957, dos ensayos: uno sobre crítica literaria, por Jaime Gil de Biedma, y el segundo sobre pintura contemporánea, debido a José María de Martín.

LA COLECCION CATALANA iniciada con muy buen criterio por parte de su director, José Romeu, con la obra de J. V. Foix, «Del Diari 1918»—cuyo segundo volumen, ya aparecido, ha sido el libro de poemas de Joan Perucho «El país de les meravelles»—, pretende, según anuncian su director y editor, ofrecer los aspectos más vivos de la poesía catalana actual, presentar valores nuevos, ayudar a mantener la «continuidad» poética y, fundamentalmente, dar a conocer la producción catalana destacada, en el ensayo, y fomentar una conciencia crítica responsable sobre problemas literarios y artísticos de nuestros días.

Se anuncia la aparición, a partir del próximo octubre, de obras de ensayo debidas a Salvador Espriu, Joan Teixidor, Jaime Bofill y Ferro, Carles Riba, Joaquín Molas, Antonio Vilanova, José Romeu, etc. Y en cuanto a la poesía, de los siguientes autores: Blai Bonet, Rosa Laveroni, Juan Llacuna; más una antología de los poetas jóvenes, prácticamente desconocidos, tales como Junyent, Pous, Serrallonga, Faus, etc.

A la indudable calidad literaria de estas colecciones de Joaquín Horta, hay que sumar la pulcra y magnífica presentación, desde la original portada, debida a José María de Martín, hasta el aspecto tipográfico.

J.

EL TIEMPO Y EL "HAY"

Reproducimos de Revista Interamericana de Bibliografía *(Pan American Union, Washington) el siguiente comentario, original del excelente escritor mejicano Ermilo Abreu Gómez:*

Casi estoy seguro de que este párrafo lo copié de un libro de Juan Valera: «los filósofos han hallado disculpa, no sólo para no hacerse entender de los otros, sino para no entenderse ellos mismos». De uno se refiere que habiéndole preguntado un día cierto amigo suyo qué quiso decir en tal pasaje, le contestó con gravedad: «Cuando lo escribí, Dios y yo lo sabíamos; ahora, sólo Dios lo sabe.»

Baroja cuenta que un político español, al acabar la redacción de un discurso, exclamó: «Está bien; tiene la necesaria oscuridad.»

Precisamente, por contraste, todo esto me viene a la memoria al terminar de leer este libro de Fernández Suárez. ¿Cómo se las habrá arreglado el autor para escribir con claridad y sindéresis, no obstante la gravedad de sus temas? A decir verdad, creo que el método de Fernández Suárez no tiene nada de misterioso: dice lo que piensa, y no dice jamás nada que no esté previamente estructurado en su mente. Si el asunto es oscuro, pues lo da como oscuro y no lo esclarece, ni menos trata de jugarnos el ardid de su esclarecimiento. Claro que para hacer esto se requiere una soberana maestría. No se improvisa así como así un tal dominio del idioma, acorde con el trasfondo del pensamiento. El autor, como que no quiere la cosa, nos empuja hacia su mundo, y allí, diría yo, nos abandona; pero entonces, como a distancia, nos va mostrando esta o aquella lucecita para guiarnos en el laberinto. Y con este juego nos hace gozar y sufrir, porque se goza la libertad y se sufre el peligro.

Fernández Suárez convierte sus teorías en meros relatos. Leyéndolos, entramos en el clima de la fábula. Dulce engaño; mas, en realidad, estamos en el nivel del más riguroso pensamiento.

Todo el libro—si no me equivoco—es como una glosa del concepto del tiempo en sus tres estadios racionales: el presente, el futuro y el pasado. Respecto del presente, nos ofrece la idea de su inexistencia temporal. Al futuro le atribuye «una especie de objetividad incomprensible», y el pasado nos lo presenta como un fenómeno irreductible.

El autor habla de la esfera del «hay». Se puede pensar que esta esfera no existe, pero «es» y «está». En ese «hay» vive el futuro; el futuro que avanza hacia el presente. Pero como los instantes del presente—imponderables—no existen, resulta que sólo en el plano del futuro podemos apreciarlos. Llega el autor al «hay» por medio de una lógica que, por la rapidez de su proceso, es pura intuición.

No tenemos miedo a recordar el pasado. Nos parece un fenómeno normal. Sin embargo, el pasado es tan misterioso como el futuro. Tan misterioso como la inexistencia del presente. De ahí el acierto de Machado: asombra más la creación de la nada que la creación del Universo.

El tiempo, en una palabra, depende de la existencia de la materia, porque ésta es su existencia y su medida. Sin la materia mudable es imposible percibir el tiempo. Si no existe el espacio—la materia—, no puede existir el tiempo: su medida. Si la conciencia humana pudiera situarse con velocidad mayor, por ejemplo, que la velocidad de la luz, podría convertir el pasado en presente. Y si todo el presente no es sino la absorción de los instantes del futuro, tendría que actuar éste siempre en presente. No habría ni el fluir del futuro al presente ni el fluir del presente al pasado. La presencia de lo que «hay» se convertiría en un «es»; en una presencia estática.

Sólo así es posible aceptar la idea de la anticipación del futuro. En el matemático Poincaré y en el filósofo Bergson aparecen ideas que colindan con esta preocupación: en el primero, considerando la nulidad de la distancia—espacio—por la «infinitud» de la velocidad; en el segundo, considerando la realidad del alma como esencia no especial. Si llegamos a citar concepciones respecto del tiempo y su estructura es, en este caso, gracias a la gracia de este escritor, que, jugando con sus ideas, nos da la superior medida de su ingenio y de su maestría.

El autor del prólogo dice: «No conozco otro libro tan sugerente y, a la vez, tan sencillo y tan plástico.» Yo añadiría: ni tan español. Así discurrieron Vives, Suárez y Gracián.

Ermilo ABREU GOMEZ

LOS HEROES

por ANTONIO VILAR.

LUIS DE CARALT, editor. Barcelona.

«Son las ocho. La ciudad despierta a sus héroes. Les hace cosquillas, tira de sus cordelillos de marionetas, les dice: «¡Hala, arriba! Hay que empezar otra vez la comedia».

Los héroes—las marionetas del guiñol ciudadano—bostezan, abren los ojuelos, empiezan a hacer gestos grotescos, gestos lamentables, gestos trágicos. La ciudad escucha sus vocecitas falsas. La ciudad, al oírlos, se ríe y se apena. La ciudad—el corazón de la ciudad—vive con ellos: con los personajillos descoyuntados, dolorosos o cómicos. Con los héroes.»

Así empieza esta novela de Antonio Vilar, que ha escrito un libro, su primera obra, cínico, irónico y desenfadado; obra que por esos azares que ocurren, ha llegado íntegro al público lector. Con ello se comprenderá fácilmente que los tales héroes son, en realidad, los antihéroes de una juventud a la que Vilar retrata sólo parcialmente. El retrato posee el valor catártico del ridículo. Ni una sola de las marionetas escapa al bisturí del autor, que disecciona unas formas de vida que él no comete la torpeza de calificar, pero que el lector, a la vista de las pruebas aducidas, juzga sin excusa por su cuenta. Sin embargo, su parcialidad le resta fuerza. Sus personajes existen. Los conocemos a todos. Hemos convivido con ellos en distintas circunstancias. Pero estos pobres muñecos, sin moral alguna, sin algo superior que oponer a su ansia de comodidades económicas o a sus apetitos sexuales como justificación de sus vidas, no constituyen *toda* la juventud. Si así fuese, estaríamos perdidos. ¿Dónde está, pues, la otra juventud, la que se afana en tareas superiores, la que estudia, crea, trabaja o se santifica? ¿Es que la mediocridad nos alcanza a todos sin excepción? La cosa es más grave de lo que parece a primera vista. «Los héroes» es un toque de atención, es un síntoma de esa juventud de posguerra que no ha conseguido «romper con las losas agobiantes de la vulgaridad y el estancamiento». Su escepticismo es descorazonador. Debería constituir un serio motivo de reflexión. La literatura es el reflejo más fiel de la vida de un pueblo. Y como testimonio, «Los héroes» no es en absoluto halagador. Ahora, lo importante no es negar la existencia del problema, sino afrontarlo y tratar de hallar las soluciones adecuadas. La *otra juventud* nos angustia con su vacío. La *otra juventud*, ausente de las páginas de esta obra de Vilar, como ausente está en las páginas de «Más que maduro», de Mariano Tudela, o de «El Jarama», de Rafael Sánchez Ferlosio, es la que, en definitiva, a la hora de la verdad, dirá la palabra decisiva.

Literariamente, la obra adolece de un mimetismo excesivo y desvergonzado de la técnica empleada por Camilo José Cela, en su novela «La colmena». Al igual que ocurre con los libros de Caldwell, la reiteración de las escenas escabrosas llega a convertirlas en triviales. Vilar, empero, es un escritor con talento, que precisa a toda costa el encuentro de su originalidad. «Los héroes» no es una gran novela, ni siquiera una buena novela. Es una obra intencionada. Y esto ya es algo, pero no mucho.

B.

MANUEL HALCON: LOS DUEÑAS

Una de las novelas que mejor acogida popular han tenido en España en estos últimos tiempos, y a la par más considerados juicios de los críticos, es la titulada «Los Dueñas», de Manuel Halcón, historia de una familia aristocrática andaluza venida a menos por obra de la fatal administración del viejo marqués de Dueñas, abuelo del personaje central, y restablecida en la prosperidad, a la postre, mediante una singular aventura que tiene no poco de golpe de varita mágica.

Estas vicisitudes y altibajos que llevan al protagonista desde su señorial mansión de Andalucía a enfrentarse con la pobreza de Madrid, sirven al autor para darnos una visión muy resumida y completa de la vida española, realista y cruda en más de un episodio y no muy halagadora en su conjunto. Y no es que el novelista se haya impuesto ese propósito, sino que ello brota naturalmente de la fidelidad de sus semblanzas, de la exactitud de sus descripciones, de la veracidad sin atenuación de sus observaciones, de la sinceridad de su arte, en fin.

El retrato del viejo marqués, aguafuerte admirable que llena los primeros capítulos del libro, si cautiva por lo que tiene de figura original y alucinante, no es como para concitar simpatías hacia la nobleza española; el de Jesús, su nieto, heredero y eje de esta narración, revela lo mejor de sí en el contraste con la adversidad, cuando, despojado de sus privilegios y ventajas de gentilhombre, pasa a ser un modesto ciudadano como cualquier otro, perdido en el anónimo de una gran capital donde apenas hay una persona que le conozca, y en suma, si hay en la acción de «Los Dueñas» un personaje verdaderamente noble, en el sentido moral de la palabra, que no es el meramente genealógico o social, es el criado Andrés, hombre de una pieza, con su firmeza, su inconmovible fidelidad y abnegación.

¿Es deliberada esta preeminencia del hombre «de abajo», del pueblo, en una obra trazada con miras a ser ante todo una pintura de la aristocracia? No nos atreveríamos a asegurarlo. Pero, en todo caso, esa preeminencia se dibuja vigorosamente y no cabría censurar por exceso de imaginación a quien le atribuyese un significado simbólico.

Escrita con estilo ágil y garboso, natural en el diálogo y suelto y fácil en los pasajes descriptivos, con emoción auténtica en algunos episodios—la impresión del pequeño Jesús cuando descubre, ahorcados por orden de su abuelo, los dos mastines que tanto amaba; el niño que se come las migajas destinadas a los pájaros porque siente el escozor del hambre; la escena del balcón entre Jesús y Luisa; la vuelta a la tierra, que cierra el libro—y con un sentido certero en el desenvolvimiento de la acción, nunca estorbada por esas largas disquisiciones a que son ahora tan dados algunos novelistas, que convierten el relato en homilía. «Los Dueñas» es obra de llana lectura, de lectura para todos, en la que si el lector vulgar se distrae con los hechos, con la mera fábula, el lector inteligente no dejará de leer cuanto va escrito entre líneas, completando con este «va sans dire» la pintura —y la crítica—no benévola que de la España actual nos pone a la vista el libro de Manuel Halcón.

Por nuestra parte, lo hemos leído atentamente y con simpatía y hemos encontrado en él méritos que justifican su buen éxito y que nos permiten honradamente aplaudirlo y recomendar su lectura a nuestros compatriotas y amigos.

César ALVAJAR.

«CUADERNOS» del Congreso por la Libertad de la Cultura. Núm. 20. Septiembre-octubre 1956.

Crítica universitaria

A comienzos del pasado curso, el profesor Alarcos Llorach inauguró las tareas escolares de la Universidad de Oviedo con un discurso en el que estudiaba la obra de un poeta joven: Blas de Otero. Posteriormente, este interesante trabajo fué impreso por la Universidad (1). El hecho es doblemente significativo. Primero, por el valor objetivo de la obra de Otero, que en poco tiempo ha adquirido un máximo de importancia dentro del panorama de nuestra poesía actual, y segundo, por ser un destacado profesor universitario quien, en un acto de carácter tan académico como el citado, presentó un tema de tan inmediata actualidad a la atención de sus oyentes, cosa nada habitual. Este segundo aspecto tiene un especial valor a nuestros ojos. En general, la crítica de poesía, en lo que se refiere a lo contemporáneo, exhibe desde revistas y diarios una grave falta de eficacia, por no decir de incompetencia. Se echa de menos la presencia de una crítica de fondo, seria y dotada de instrumentos suficientes, que ofrezca un mínimo de garantías de preparación y de conocimiento de las cuestiones que trata. La necesidad de esta preparación va desde el libro a la reseña breve, si se quiere que la reseña—que juega un papel tan importante en la crítica actual—tenga algún valor. Gran parte de los artículos de Pedro Salinas sobre poesía fueron reseñas de libros recientemente aparecidos, y a una distancia de bastantes años siguen conservando significación. Es necesario que en el juicio sobre lo contemporáneo esté presente una crítica de tipo universitario de tan sólida preparación como la del profesor Alarcos en el trabajo a que hacemos referencia. En él examina detenidamente la poesía de Blas de Otero, desde su singular posición dentro del panorama de posguerra hasta sus personalísimos recursos de estilo, de los que el catedrático de la Universidad de Oviedo hace un concienzudo análisis. Este estudio, donde el profesor Alarcos utilizaba una buena masa de material poético inédito, gana ahora nueva actualidad por lo que contiene de crítica anticipada del libro de Otero «Pido la paz y la palabra», aparecido recientemente (2).

J. A. V.

(1) «La poesía de Blas de Otero». Discurso inaugural del Año Académico 1955-56. Universidad de Oviedo, 1955.

(2) Ediciones Cantalapiedra. Santander, 1956.

NOTICIA DE BLAS DE OTERO

"Poesía social"

En Valencia, en mayo pasado, fué llevado a la Agrupación «Amigos de la Poesía» —uno de los grupos más dinámicos de España— el poeta bilbaíno Blas de Otero, cuyo libro reciente «Pido la paz y la palabra» ha sido acogido con aceptación unánime por la crítica.

Blas de Otero es joven; tiene treinta y nueve años, y ganó el Premio «Boscán» de Poesía con su libro «Redoble de conciencia». La crítica le señala como uno de los poetas de más relieve y de mayor contenido en la hora presente. Hubo, pues, interés acendrado en torno suyo. Llenóse a rebosar el salón de la calle de Caballeros, un salón dieciochesco perteneciente a uno de los palacios de esa calle noble, ahora hito de cultura en la Valencia de mediados de siglo.

El vasco, moreno y nervioso, ensimismado, desplegó ante el auditorio la raíz de su poesía, una poesía, como se sabe, que pretende llegar a la cima de «lo social en el hombre contemporáneo». Emplearemos primeramente las propias palabras del poeta, dejadas caer lentamente, lentísimamente, como lo hizo, a la manera de un hipocondríaco... El doctor Rodríguez Cuevillas, que le presentó con acierto, creo que dijo que el poeta es «un ente psiquiátrico...» Las palabras del poeta, acerca de la poesía social, eran éstas: «La poesía social es una poesía que contribuye, dentro de sus propios límites, a impedir o aliviar los males que aquejan al hombre o al mundo en general.»

Estamos ante una escuela interesantísima, que, al menos en nuestros días, parece haber iniciado en España este poeta. Antecedentes vivos los hay. En Neruda, por ejemplo; en la poesía argentina que escribe Fernando Guibert, y en el propio Antonio Machado, de quien dice Blas de Otero que es el maestro de toda la poesía española de este siglo... Pero no se hace ilusiones. Parafrasea a Machado, diciendo: «¡Qué más quisiera yo, escribir para el pueblo!» Dice escribir para «la inmensa mayoría», una mayoría, aclaro yo, que no es inmensa; él la califica de «culta» y de buen nivel de vida». Notorio es que antes buscaran los poetas a la minoría. Ahora se habla a la mayoría, pero con una voz que arrastra un lastre de esoterismo. Convengamos, empero, que la ambición es nobilísima, de signo providente... La poesía social tiene cultivadores en España, entre ellos «nuestro» Alejandro Gaos, aunque en un tono más humano. Contiene esta poesía esencias que en el momento presente podrían ser calificadas de intento de reconquista espiritual del mundo. La angustia que la caracteriza lleva por dentro, no un agonismo unamuniano, sino relumbre de salvación. Blas de Otero ha tenido buen cuidado de que su poesía no sea doctrinaria ni mesiánica, para no caer en lo gregario y racionalista.

Si el pueblo no escucha hoy al poeta, no es suya la culpa; «la culpa está en la voz, no en el oído». Piense el lector.

El primer libro de Blas de Otero, «Cántico espiritual», apareció en 1942. En 1950 dió a la estampa «Angel fieramente humano». En 1951, «Redoble de conciencia», que ganó el Premio «Boscán». Y ahora, «Pido la paz y la palabra», en cuyos versos fermenta esa semilla que parece alcanzar el definitivo camino. También debe verse en el bilbaíno un contenido existencial, sobre todo en el libro «Redoble de conciencia». El autor define el contenido de este libro como «poesía desarraigada», en la que intenta demostrar hermandad en la tragedia viva y prueba a superarla. Dicho con palabras suyas. La curva de esta poesía existencial señala su punto álgido hacia el año 1944, cuando el hombre camina anegado en sangre...

R I C A R D O D E V A L

El desterrado ensueño, de Concha Zardoya

Là poesía de Concha Zardoya sigue
esde su primer libro, aparecido hace
diez años, una trayectoria ascendente
sin desvío, aunque no invariable,
ues es una trayectoria de acendra-
niento y de despojo.

Cinco son los libros de la poetisa:
Pájaros del Nuevo Mundo» (1946),
Dominio del llanto» (1947), «La her-
nosura sencilla» (1953), «Los signos»
1954) y «El desterrado ensueño»
1955), recién aparecido. Un sexto vo-
umen, todavía inédito cuando se es-
riben estas líneas, ha valido a su
utora el Premio Boscán 1955: «De-
ajo de la luz».

Estos libros son cinco etapas de una
volución lírica. La riqueza, la varie-
ad, la abundancia en medios expre-
ivos, el sentimiento caudaloso, dis-
inguían a «Pájaros del Nuevo Mun-
lo». Estos caracteres han subsistido
n los títulos siguientes, como no po-
lía menos de suceder; tanto el primer
ibro como los demás, eran fracciones
miembros de un mismo cuerpo vi-
oroso. Sin embargo, en cada nuevo
volumen, en cada nueva etapa, el
ector sentía cómo el sentimiento iba
iendo más denso y profundo y cómo,
onsiguientemente, su expresión ga-
aba en transparencia.

«El desterrado ensueño» supone la
ulminación... Si relacionamos este
ibro con sus cuatro hermanos, po-
ríamos decir que es la afortunada
íntesis de lo que en cada una de esas
uatro tentativas líricas se había pro-
uesto la poetisa.

Se abre el libro con una dedicatoria
ue es clave de las poesías que lo for-
nan: «A todos los españoles desterra-
los, en un mismo amor». También la
utora es uno de esos españoles des-
erados. En 1948 dejó España y se
rasladó a los Estados Unidos, donde
nseña literatura española, primero
n Illinois y actualmente en Nueva
Orleáns. En estos años ha sufrido,
ues, una conmoción espiritual. Au-
ente de España, ha sentido su nos-
algia, y la imagen de la tierra patria,
la vez que se alejaba físicamente, se
a ido aproximando más, adentrándo-
e espiritualmente.

«El desterrado ensueño» es conse-
uencia de ese estado de ánimo. Es-
aña ha sido pensada, evocada, an-
elada, llorada, invocada, lamentada,
oñada. España se ha convertido en
bsesión y en ensueño. La poetisa
ma a España y no puede avenirse
on su destierro. Canta. Pero siente
ue su canto no es un fenómeno ais-
ado, particular, individual, sino que
s la suma de otros muchos anhelos,
orque el sentimiento que ha dado
rigen a ese canto es común a muchos
tros seres, a todos los españoles ex-
rañados de su tierra, de España, que
e representa:

¿Más ceniza que luz, en mi memoria?
¿Más tristeza que amor, en este pecho?
Sólo sé que el recuerdo es esperanza
que sobrevive en mí para salvarme.

La esperanza, con su melancólico
rillo, y la nostalgia, con su fulgor
moroso, traspasan el libro, en el
que abundan evocaciones de ciudades,
conseguidas no sólo con una retina
poética de primera calidad:

¿Tal vez lloro, ciudad? ¿Cómo entre lá-
[grimas
unos cipreses surgen vagorosos,
sonámbulos pasean o se yerguen?
Generalife, di, ¿renazco en ellos?

sino que también en función del nos-
tálgico motor que ha puesto en mo-
vimiento la inspiración de la poetisa:

¡Soria roja, tú brasa me calienta
el pobre corazón que está temblando
en estas yertas tierras extranjeras!

La superposición del recuerdo y de
la realidad es muy frecuente en estos
poemas. Contraste que, en la segunda
parte del libro, produce poemas como
«A un olmo de Urbana», «Como un
alto navío el rascacielos» o «Lluvia
en Turckey Run Park». Y que en el
poema «¿Cómo erais?» tiene acaso su
máxima expresión:

¿Cómo erais para el ojo,
para el alma y la mano?
¿Qué rumor? ¿Cuál follaje?
¿Y la antigua hermosura?

(Imagino que el cielo
está sólo en España.
Si a Dios mismo concibo,
le está alzando Castilla.)

Saludo a estos hermanos
que he encontrado en New Salem.
¿Os recuerdan los olmos?
¿Dónde están los olivos?

Sí. Todo recuerda a España. «Esta
torre que veo no es de España. ¿Mas
no evoca a mis ojos las de ella?», se
dice en otro poema. Y la presencia de
unas florecillas:

Flores malvas, aquí, hoy me recuerdan
el obispal color de los cantuesos
y esas lilas de España. ¿Su perfume
a mi alma se devuelve por el sueño?

Todo el libro está transido de idén-
tica emoción. A veces se ahila, se afi-
na, como en el «Cancionerillo de la
ausencia». Otras, cobra volumen, gra-
vedad, como en las «Elegías españo-
las». El recuerdo vivo de la tierra no
se lo traen al poeta solamente las
evocaciones de piedras o paisajes, sino
las de los hijos de esa tierra, de sus
mejores hijos, que son los poetas. Las
«Elegías» están consagradas a Garci-
laso, San Juan, Quevedo, Bécquer,
Unamuno, Machado, García Lorca. La
certera expresión que antes se aplicó
a lo paisajístico, atina ahora con el
retrato lírico:

¿Con quién guerreas, di, bajo la tierra?
¿Por cuál verdad combates entre muertos?
¿O paz al fin hallaste, sin batalla,
quebrados ya tus votos de guerrero?

¿Con Dios luchas aún por ver su rostro
con esos ojos de hombre que no tienes?
¿O por salvarlos tú del polvo triste,
la ceguera final triunfante vences?

se interroga a Unamuno.

El lector habrá observado cuánto se
utiliza la interrogación en este libro.
Se trata de un procedimiento estilís-
tico constante a lo largo de la obra
de Concha Zardoya. La interrogación
es un rasgo distintivo de esta poesía.
La poetisa se sirve de ella tanto para
intentar definir lo indefinible en su
propia esencia mudable, vaga, dudosa,
como para intentar explicarse el
mundo que le circunda, expresando
su perpetua duda sin respuesta. O sea,
con un mismo fin: apresar una eviden-
cia fugitiva, atrapar una realidad in-
consistente. Con sus continuas inte-
rrogaciones, la poetisa quiere fijar y
detener algo sutil e inasible: la misma
poesía.

Un poema en el libro es la cumbre
de la actitud espiritual que la inspira.
El titulado «Estas hojas caídas», cuyo
parangón con otro poema, «No eres
árbol hallado en el camino», ocuparía
un excesivo espacio en esta crítica.
En ambos, la poetisa se adentra en
una región todavía más honda, si
cabe, que en los demás que forman el
libro. Son dos poemas que podríamos
calificar de «íntimos», si todos los del
volumen no estuviesen enraizados en
idéntica intimidad. En «Estas hojas
caídas» se pregunta la poetisa sobre
su destino:

¿Estas hojas caídas son imagen
de mi vida, Señor, cuando no quieres
del triste suelo alzar el alma mía?

y pide, con una desesperanza henchi-
da de melancolía:

¡Sea tu hoja yo! ¡Sea tu hoja!
¡Brizna leve de amor, hojuela tuya
que arrancarás de aquí sencillamente,
sin raíz y sin fruto, por el aire!

Pocos poemas en nuestra joven poe-
sía reflejan con una serenidad tan
desencantada la angustia existencial.
Recuerdo y soledad, nostalgia y espe-
ranza, vida y muerte, presencia y au-
sencia, esencia y existencia, y, por so-
bre todo ello, España. Esto es «El des-
terrado ensueño».

RICARDO BLASCO

STRAWINSKY

(*Viene de la página 17.*)

onía en tres tiempos» tiene su testimonio
bjetivo en los textos —panegíricos, para-
elos y adversos— seleccionados como más
ignificativos entre los innumerables pu-
licados por amigos y detractores. Una se-
ie de índices: onomástico, de intérpretes,
e composiciones citadas, de ediciones, dis-
ográfico y una nota breve, pero jugosa,
ibliográfica, completan la gran utilidad
e este libro, que es el más generoso tes-
imonio de nuestra generación literaria en
l campo, tan poco frecuentado por nues-
ros intelectuales, de la música. Si esto de-
eaba el autor, bien creo que lo ha logrado.
La Sociedad de Estudios y Publicaciones,
ue ha editado bellamente el volumen, me-
ece el agradecimiento de cuantos se intere-
an por el arte contemporáneo.

R. C.

¡Señor Director!

MANAGUA

Estimado amigo:

Pensé visitarle en mi última visita a España, para el Congreso de la Lengua, pero entre atenciones y trabajos se me fueron los pocos días que estuve en Madrid. Desde hace tiempo leo y admiro su Revista. La considero la mejor de España, y por esta razón dije al Gerente que se informara por qué razón pasaba tanto tiempo sin que la suscripción tomada llegara. En nuestro diario publico dominicalmente una sección literaria y artística, en cuya edición me puede ayudar mucho su Revista. Los números que conocía de INDICE, o los había adquirido en España o me los había obsequiado el Embajador español aquí. Por eso estaba, y estoy, muy interesado, además de mi personal admiración e interés por INDICE, en recibirla constantemente.

Le agradezco sù elogio al trabajo que publicó, «Américas», sobre cinco poetas hispanoamericanos. Con gusto, en cuanto me robe un poco de tiempo, le escribiré algo para su Revista. Estoy con usted sobre la eficacia y valor de las revistas y publicaciones de tipo privado, y esta misma tesis la he sostenido muchas veces ante mis amigos «oficiales» de España, de que es mucho más provechoso para la cultura hispánica, para su prestigio, para su desarrollo y aliento, proteger las revistas nacidas y sostenidas privada y espontáneamente, que hacer brotar artificialmente nuevas y sostenerlas con métodos burocráticos, que enfrían su aspecto creador y que siempre matan la autenticidad y el *clima* que una revista necesita para ser hecha y para ser leída.

En este aspecto, al parecer, usted y yo hemos sido derrotados. Pero haga lo posible por sostener su obra, que vale mucho. En cuanto termine un libro, que debo entregar en estos días, haré un trabajo para INDICE. Además, procuraré ayudarle con un buen artículo en *La Prensa*, recomendando su Revista, para que obtenga unas cuantas suscripciones —no serán muchas, creo yo, pues ya de por sí Nicaragua es una «minoría»— en nuestro país. *La Prensa* es el diario de más circulación aquí.

Por correo ordinario le remito unas cuantas muestras de los suplementos dominicales que publica *La Prensa*. Tienen que equilibrar el «mester de juglaría» y el «mester de clerecía», para «llegarle» a la gran masa de lectores populares. Es el único periódico de Centroamérica que mantiene ese «tipo» de publicación «culturizadora», «hacia el pueblo», y, entre sus deficiencias, tal vez le encuentre usted alguna originalidad.

Me agrada que mi deseo de recibir INDICE haya dado ocasión para abrir esta amistad.

Espero su Revista, y quedo, de ahora en adelante, a sus órdenes en todo lo que pueda servirle.

Su amigo,

PABLO ANTONIO CUADRA

BISKINTA (LIBANO)

Querido señor Figueroa:

Ha sido usted muy amable al enviarme el ejemplar de su espléndida publicación INDICE, con un suplemento dedicado al Mundo Arabe, en el que aparece una referencia a mi persona, con traducción al español de dos de mis poemas: «Tu maldición a los días» y «El vagabundo». Es lástima que no conozca bastante el español para disfrutar plenamente de todo el contenido de la Revista.

Considerando los antiguos vínculos entre los árabes y españoles, es muy oportuno y natural su interés por la moderna literatura árabe. En correspondencia, la moderna literatura española debiera ser dada a conocer en el Mundo Arabe. Los esfuerzos que se hagan en ambas direcciones han de ser fructíferos y convenientes.

Sinceramente suyo,

MIKHAIL NAIMY

CORDOBA

Querido amigo:

Correspondo a la suya, que acabo de recibir.

Que comparte usted mis razones, queda probado por el hecho de que se haya molestado en contestarme, escribiéndome a vuelta de correo. Por esto, es innecesaria la publicación de mi carta anterior, que, no obstante, puede usted publicar si lo cree conveniente. Como en ella le decía, fué escrita con sinceridad, y lo expuesto, sinceramente en privado, debe resistir la luz pública sin cerrar los párpados.

Créame que su carta me ha llenado de satisfacción, más que por motivos personales, porque ella me dice que cuantos seguimos con interés su aventura no seremos defraudados.

Con esta fecha le envío por correo certificado un ejemplar de mi libro de cuentos «Cayumbo».

Quedo esperando con expectación la crítica que me anuncia.

Un abrazo,

RAFAEL MIR

LIMA

Señor Director:

¿Con qué palabra empezaré ésta? La más lógica... la que más fácilmente fluye de mis labios, porque brota de lo más íntimo de mi corazón, es un ¡GRACIAS! (con mayúscula) por ese comentario tan generoso y a la vez cauto, hecho en INDICE, de mi libro POR LOS FUEROS DE LA HISPANIDAD. Es un auténtico comentario crítico, esto es, un comentario con claroscuros; con aprobaciones, porque el autor del mencionado artículo no lo haya tomado malo, con críticas, porque no todo lo encuentra bueno en mi libro. INDICE ha sumado una prueba más a las muchas que ha dado hasta hoy de su imparcialidad frente a las «LETRAS». ¡Qué raro es dar con una revista que no es solamente una «daga» para los enemigos, o un «incensario» para los amigos! INDICE vive de espaldas al degradante sistema de la «crítica de bisagra», vale decir, ajena a las venias pagadas y a la «pegajosa zalamería».

Felicito de corazón a INDICE, y no dejaré de aportar mi grano de arena para que tan importante «vehículo de la cultura literaria» prospere cada día más.

Muy cordialmente suyo,

MONSEÑOR GUSTAVO KOSLING

EL MUNDO DE LOS ARABES.—Por Edward J. Byng. Espasa-Calpe, S. A. Madrid. 1956.

El libro, bien presentado, bien ilustrado y con un tema de gran actualidad, es, indudablemente, atractivo. Hay en él muchos datos y aciertos de juicio, por ejemplo, al calificar los rasgos diferenciales de la cultura islámica respecto a la occidental.

Pero, en suma, El Mundo de los Arabes decepciona, porque se trata de una obra más bien periodística, precipitada, donde no es difícil encontrar errores, en parte dictados por el desconocimiento de ciertos detalles, pero, asimismo, por el espíritu apologético que anima al autor. Para citar un aspecto donde nuestro dominio del asunto es mayor, se advierte que la fuente de Edward J. Byng, en cuanto se refiere al Islam en España, está en Dozy, cuya Historia de los árabes españoles hasta la conquista de los almorávides es un texto de gran valor poético, pero notoriamente superado en materia de información. El autor ensalza la contribución decisiva de la España musulmana a la civilización occidental. Está bien. Pero este aporte es suficientemente considerable para no tener que exagerar. Llevado por el viento apologético, incurre Edward J. Byng en verdaderas insensateces cuyo fundamento ignoramos, y así, dice que, "como los españoles de hoy día, los conquistadores españoles de América eran, racialmente, una mezcla de sangre bereber y árabe, con una pequeña proporción—apenas más del 10 por 100— de visigótica e iberorromana". La conocida verdad es la inversa: la invasión musulmana modificó poco el fondo étnico español, que permanece casi inalterable desde la protohistoria. Los árabes y bereberes procedentes de la ola islámica fueron una pequeña minoría, y los supuestos "moros" de Andalucía eran, casi en su totalidad, hispanorromanos conversos al islamismo. Sirva este punto de ejemplo.

VIVAMOS A GUSTO, por Mark Aldanov. *Luis de Caralt*. Barcelona, 1956.

Mark Aldanov es un escritor ruso de origen, naturalizado en los Estados Unidos. Una de sus obras, «Antes del Diluvio», traducida a muchos idiomas, le acreditó como un novelista nada común.

La novela que presenta en español Luis de Caralt, «Vivamos a gusto», es una feroz «sátira contra las fuerzas que brutalmente luchan por la anulación de la libertad y de la felicidad humanas».

En los libros de Mark Aldanov se mezclan una gran erudición, la ironía suave, un tono pesimista y un modo de tratar la realidad, extrayendo de ella hábilmente un sentido simbólico.

Yatsenko, el protagonista de «Vivamos a gusto», es el hombre «moderno» frente a las dificultades y problemas de su mundo.

ELLA Y EL.—Por Jean Duché.—José Janés. "Colección Al Monigote de Papel". Barcelona. 1956.

"Juliette entró en mi vida por la puerta del Montana. El Montana es un bar existencialista, como se dice ahora, pegadito al Café de Flore."

Así empieza un episodio de las eternas aventuras de que son protagonistas un hombre y su mujer, en una narración humorística.

Se cuenta el matrimonio, la luna de miel, los primeros pasos..., con un humorismo bastante próximo a la realidad común, en modo alguno dislocada.

El tratamiento humorístico de Jean Duché es muy sencillo, puede decirse que clásico, sin recursos fuertes, tirando a una llana jovialidad.

Un volumen de 167 páginas.

EL MOMENTO BELICO DE NUESTRO TIEMPO, por el General Francisco Pérez Montero y Jefes de Estado Mayor.—*Editora Nacional*. Madrid, 1956.

Es un libro eminentemente técnico, pero asequible y de interés para el profano. Los autores estudian la posición de las fuerzas militares que se enfrentan en nuestro mundo, según el cuadro de las rivalidades y las alianzas, tal como actualmente se dibujan.

Uno de los temas fundamentales, por supuesto, es la bomba nuclear, así como las armas novísimas. Por tanto, los autores estudian la nueva estrategia, en los diversos campos, en relación con este tipo de armamentos. Es decir, en las ciudades, en campo abierto y con respecto a la Aviación y a la Marina.

España merece especial atención de los autores.

Firman trabajos, además del General Pérez Montero, que estudia específicamente «La figura actual de España en el cuadro geopolítico del Mundo», el coronel de E. M. Cores Fernández Cañete, el comandante Blanco Rodríguez, el teniente coronel Cuartero Larrea, el capitán de fragata Carrero Carré y el comandante Parada Sanjurjo.

EL CASO MAURIZIUS, por Jakob Wassermann.—*Janés*. Barcelona, 1956.

La gran novela de Wassermann, donde se cuentan las desdichadas aventuras del joven Andergast, reaparece en uno de los volúmenes de la Colección «El Club de los Lectores». La traducción es de Manuel Schöldz.

Poco hay que decir de esta novela, una de las expresiones más importantes de la literatura narrativa en lengua alemana que se haya producido en esta época. Jakob Wassermann, por otra parte, es un novelista de primer orden, suficientemente conocido y acreditado.

Lo interesante, en el caso, es destacar el empeño editorial, laudable por todos conceptos, de publicar libros de calidad, con excelente presentación, encuadernados y a un precio muy asequible. Es uno de tantos empeños de la casa editorial que ha publicado, ahora, «El caso Maurizius».

LOS GODOS Y LA EPOPEYA ESPAÑOLA. Por Ramón Menéndez Pidal.—Espasa-Calpe. "Colección Austral". Madrid. 1956.

Aparecen en esta Colección seis trabajos del gran investigador, cuyos aportes originales se suceden desde tantos años en el esclarecimiento de problemas de Lingüística y de Historia.

El libro lleva como subtítulos "Chansons de Geste" y "Baladas Nórdicas". El primero de los estudios se refiere a "Los godos en el origen de la epopeya española"; los siguientes tratan de "Problemas de poesía épica", "Supervivencia del Poema de Kudrun, La Chanson des Saisnes en España", "Córdoba y la leyenda de los Infantes de Lara" y "Fórmulas épicas en el Poema del Cid".

Por el momento, nos limitamos a dar cuenta de la aparición, en la "Colección Austral", de este libro, a reserva de un estudio competente en alguna de nuestras sucesivas ediciones.

EL REVERSO DE LA BELLEZA, por Guillermo Díaz-Plaja. *Editorial Barna, S. A.* Barcelona, 1956.

Este ensayo, por el que adjudicaron al autor el Premio Henríquez Ureña, *de 1954, aparece en edición de Barna.*

Díaz-Plaja estudia el fenómeno de la estética moderna en literatura que se aparta de las formas y temas halagadores, para preferir lo objetivamente horrible y feo. Se inicia el trabajo con esta pregunta: ¿Por qué la estética contemporánea desplazó la atención de la hermosura *en beneficio de la* belleza? *El planteamiento tiene más sentido si se considera que bellus es, en cierto modo, de menor jerarquía que la «fermositas» latina. Bello, originariamente, equivalía a «bonito» o andaba muy cerca de este concepto.*

De ahí parte el autor para estudiar los elementos de la obra de arte. Luego, ejemplarizando, trata del «feísmo» con autores españoles y extranjeros.

El mero enunciado del asunto hará presentir las complejas relaciones que suscita. Es un cambio de óptica y de sensibilidad que afecta a toda la cultura. El autor se mantiene, sin embargo, casi siempre, en el terreno de la literatura, del arte y de la técnica literaria.

RECUERDOS DE UN MAGISTRADO, por J. Ríos Sarmiento. *Editorial Juventud*. Barcelona, 1956.

Un juez cuenta anécdotas relacionadas con su carrera profesional. No es un libro autobiográfico, sino un anecdotario. Sobre la persona del autor sabemos, en realidad, muy poca cosa a través de su libro. Es como si hubiéramos conocido en el café a un señor que ha sido juez y magistrado, un hombre de buen humor, fino, con gracia, que —en un trato superficial— se divierte y nos divierte, contándonos recuerdos de su oficio.

Se sorprende uno de la escasa parte que tiene la tragedia en estas memorias. La vida, a través de estas páginas, tiene un aire pintoresco, de aventura casi amable y un poco burlona. Hay algunas notas macabras, pero pocas, como cuando el juez va a levantar un cadáver, y éste, colgado del dintel de la puerta, al ser empujado por la hoja, se balancea y viene de cara, suspendido en el aire, contra el juez.

Escrito con soltura y corrección.

ULISES.—Por Luigi Ugolini.—Escelicer, S. A. "Biblioteca de Lecturas Ejemplares". Madrid. 1956.

Esta Biblioteca está dedicada a los jóvenes. Nos parece un acierto indiscutible, por todos conceptos, haber incluído en ella la "novela", si así puede llamarse, de Luigi Ugolini.

Es una bella narración que sigue con suficiente fidelidad los episodios de la Odisea. Lo que pone el autor moderno es un mayor elemento plástico, pero sin alterar sensiblemente el poema. No ha tratado el autor de modernizar el relato ni de allanarlo, sino que procura conservar la atmósfera noble del poema, lo que constituye un criterio acertado. Aunque la narración quede aligerada por necesidades de mayor fluidez, el efecto esencial, el clima de elevación y de belleza formal, no se pierde.

Un buen libro.

MEMORIAS, de H. S. Truman. Segunda parte: Años de prueba y esperanza. Primer volumen: De Hiroshima a la NATO (1945-1949).—*Editorial Vergara*. Barcelona, 1956.

Es obvia la importancia del libro que comentamos, por la circunstancia de ser su autor testigo de excepción en la historia de estos años y protagonista principal de la misma. Es de elogiar la espontaneidad y la llaneza de su estilo.

En esta parte, Truman expone los progresos de las investigaciones atómicas, la creación del control de la energía atómica, los problemas económicos y presupuestarios a que tuvo que hacer frente, la creación de un departamento de Defensa Nacional y de un Servicio Secreto, la política norteamericana en China, el Plan Marshall, el bloqueo de Berlín, los problemas que planteó Palestina y el nacimiento del Estado de Israel, su reelección para la presidencia en 1948, después de intensa campaña electoral, y, por último, la organización del Tratado del Atlántico Norte.

Un libro, en suma, de interés para el político y el historiador por las opiniones y documentación que contiene, y de fácil y sugestiva lectura para todos.

ADENAUER, por Paul Weymar.—Editorial Vergara. Barcelona, 1956.

Konrad Adenauer es una de las figuras políticas de hoy con más relieve y prestancia. Ahí está su vida ejemplar. Ahí está su dura, y en lo profundo, dramática carrera política. Ahí está su obra: la reconstrucción y conducción de un pueblo deshecho, llevada a cabo con inusitada entereza y buen sentido...

Este hombre y esta su obra son el objeto del presente libro de P. Weymar, que, sin hacer incondicionales panegíricos, contribuye a conocer y entender esta época tan difícil para el pueblo alemán, y a valorar debidamente la tenaz obra de su actual Canciller.

EL ALMA DESVELADA

Por ELENA MARTIN VIVALDI

El libro de poesías de Elena Martín Vivaldi, «El alma desvelada», publicado en «Insula», ha constituído para mí sorpresa, al releerlo. Al enfrentarme por vez primera con los versos de la poetisa granadina vi en ellos un reflejo de autenticidad; sus imágenes me parecieron acertadas. El libro tuvo el poder de «retenerme» hasta que lo terminé en una noche...

Ahora creía fácil hablar de este libro, y he de confesar que no lo es; y no lo es, porque en sus poemas, en las imágenes y evocaciones que encontramos en ellos, con una intensidad que yo no esperaba, se produce un diálogo pleno de sugerencias y de intimidad. Esa relación poética entre la autora y el lector es tan afortunada que parece establecerse, a la vez, con las cosas que nos rodean; el paso de los meses, las armonías de colores, el aroma de la tierra o la «llamada» del crepúsculo...

«Brisa», «Lluvia», «Mañana» de otoño», son nombres de otros tantos poemas. Pero ¡qué distinta esa mañana de otoño de la segunda parte de su libro, al «Otoño» que figura en la tercera. Adquiere aquí la presencia humana ante las cosas y frente al tiempo un sentido de nostalgia que gana en profundidad al acercarnos al fin, con «Elegía al año que muere», «Como un presentimiento», «Todo», «Mujer sola»...

«Tan amarillo,
que vence al denso gris
de la lluviosa tarde...»

La comprensión de esta poesía no es difícil; únicamente requiere, como toda lectura íntima, su momento propicio. El lector debe saber dialogar con la soledad y tener esa sensibilidad que en ocasiones hace temblar el lecho con el palpitar del propio corazón; otras, nos pone inquietos, o nerviosos, si la tarde es cálida, cerrada; si las nubes son negras... Necesitamos el estallido de la tormenta; que la lluvia y el olor de tierra mojada sean también una descarga en nuestro sistema nervioso.

En Elena Martín Vivaldi encontramos el paisaje que libera y el que oprime. Sus sensaciones, aromas, impresiones de color; su desvelo íntimo, adquieren un acento cósmico que «obliga» a cada uno a sentir una como sacudida interna. Cuando ella nos habla de la lluvia o del llanto, de la impaciencia o del dolor, sus palabras responden a un sentir hondo. Vive el poeta «hacia adentro». Y, sin pretenderlo, *apunta* a la identidad de todo lo creado... Todo somos uno y, el ser, más aún el de la mujer, cuanto más cree concentrarse, más capaz es de «mostrarnos» un mundo: el de ciertas criaturas donde moran la ansiedad, la nostalgia o el recuerdo.

El libro, excelentemente editado, lo ilustran dibujos del pintor granadino M. Maldonado. José CORRAL.

al otro lado de la frontera

GREJOS INDESEABLES

ás de una vez habíamos leído, en stas especializadas, referencias y dios relacionados con el cangrejo no, cuyo primer ejemplar fué capado en aguas del Aller, afluente del er, el año 1912. Sólo un ejemplar este crustáceo se tenía en Europa, rdado en el *Museo de Historia Nal*, de París, traído directamente Mar de la China. El primer canjo chino europeo de nacimiento uvo el *Instituto de Zoología*, de nburgo, el año 1923.

pesar de tan recientísima aparin, según nos informa Mathis, el stáceo oriental tiene invadidas ndes zonas de aguas europeas, stituyendo una amenaza seria para riqueza piscícola, especialmente a los criaderos de ostras franceses. ié es y cómo es este incivil anima-, contra el cual han resultado inaces todos los métodos de destruca puestos en práctica? ¿Estamos en sencia de un nuevo aspecto de la ha entre el Occidente y el Oriente?

a propagación alarmante del canjo chino puede apreciarse con los uientes datos estadísticos que nos porciona el mismo Mathis. En 1928, capturaron en Hamburgo 462 kilos cangrejos; en 1929, en el Elba, una nelada; en 1930, 20 toneladas; en 5, 125 toneladas. El animal, siendo el cauce de los ríos, ha llega- hasta Praga. Ha aparecido —en 35— en el Támesis, y dos años deses, en los mares belgas. Francia lo apresado en sus costas en 1930, y y lo tienen en Ruán y Reims, y en Alsacia, a 700 kilómetros del mar. asta Viborg, en el golfo de Finlandia, llegado el cangrejo chino, partiendel estuario del Elba.

El crustáceo en cuestión es de color rdoso, con ciertas vetas amarillen-s. Es vigoroso, y sus pinzas presenn pelos muy característicos. Las nzas de las hembras son más débiles e las de los machos. Tiene, al parer, preferencia por las aguas frías, puede vivir en tierra, como si tal sa, si la atmósfera posee un cierto ado de humedad. Su biología difiere la de los cangrejos europeos.

Su fecundidad es grande, pero no ficiente para explicar su propagaón, pues el número de huevos que ne la hembra va desde 270.000 a 0.000. Esto quiere decir que los canejos chinos europeos, en la opinión Mathis, no tienen en nuestras uas enemigos que, de acuerdo con ley darwinista de la lucha por la da, los mantengan a raya. Ni siquiel hombre, gran devorador de todo existente, se les opone, porque los ngrejos que Asia nos ha enviado de cógnito, como pícaros polizontes en s barcos, no son agradables de coer, y apenas tienen carne.

Bichos inútiles, antieconómicos... Se n ideado trampas para cazarlos y struirlos, aprovechando el momento que, bajando por los ríos, llegan mar. Pero las trampas no son sufientes. Los que escapan a la muerte, bastan y se sobran...

Fracasada la técnica destructora de po mecánico, se está pensando en na solución biológica al problema, no uy desemejante a las ideadas intercionalmente para los conflictos que igina el crecimiento del poderío de pueblo determinado.

Los pobres cangrejos, tan felices en s nuevas y amigas aguas de la civiada Europa, se verán atacados por s enemigos parasitarios que, natumente —otra vez la misteriosa étidel cosmos—, detienen su propagaón en los mares en que hasta hace co estaban confinados. Los natulistas occidentales es posible que onto hagan un viaje de estudios al iente para sembrar de parásitos uellos de allá los lugarse que hoy uebían los crustáceos indeseables.

Hay que salvar la riqueza piscícola. ay que vivir. La vida navega sobre mar de muerte. Sin paradoja. mbién los cangrejos chinos viven destruyendo otras vidas. Ellos no tienen la culpa de su inutilidad para la vida humana. Otra sería su suerte si, ricos de carne y sabrosos, el hombre los valorara por encima de los peces comestibles y de las ostras.

Por todas partes, la lucha por la vida, la economía, el poder. Y el espíritu, perseguido, acorralado por las ineludibles necesidades materiales...

EL PANDIT NEHRU Y LA INDIA

Aunque nuestro conocimiento de la India apenas rebase el nivel de una mínima exigencia, estamos persuadidos de la falsedad de la imagen corriente que de ella circula por el mundo, que es, poco más o menos, la de toda Asia.

En general, el europeo cree que al asiático se le ha negado el don socrático del razonamiento y que su alma se manifiesta sólo en fundadores de religiones, magos y brujos, hábiles en el manejo de las supercherías. Así, Asia es la Antieuropa, a pesar de la curandería que hace unos momentos, no más, ha hecho vacilar el trono de Holanda; a pesar de Romain Rolland, de Wiwekananda, de Kipling, de Tagore, de Gandhi y, en tiempos remotos, de Buda y Confucio.

Ahora que toda Asia se revoluciona, la imagen tradicional parece cambiar, al ver que Mao-Tse-Tung, en la China, deja la lira, proyecta reformas económicas y sociales, y sustituye con el «sistema ideográfico» la vieja escritura que hacía de la cultura un privilegio. De igual manera, la India se propone destruir la rígida ordenación social que la mantenía sumida en un sueño milenario. El hombre que representa el gran proyecto es el Pandit Nehru, extraño personaje que, con su humanismo liberal, parece, al razonar, un europeo del siglo XVIII. Por lo menos, es lo que se deduce de las conversaciones tenidas con el escritor inglés Tibor Hende.

En verdad, y en estos momentos de desconcierto universal, las palabras de Nehru ofrecen un encantador carácter de ingenuidad, al propio tiempo que, acaso por la misma ingenuidad, nos reconfortan, como cuando lo vimos retratado al lado de Einstein, paladín de una lucha decidida a favor del honor de la especie humana.

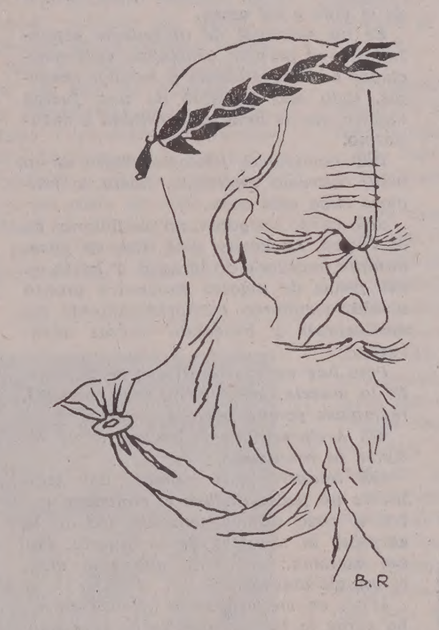
Si lo escrito por Tibor Hende refleja con exactitud las palabras de Nehru, y si éste no ha velado su pensamiento, la acción política del primer Ministro de la República de la India se apoya en el más estricto realismo y se nutre del más acendrado idealismo. No es un teórico del *debe ser*, ni un práctico aferrado a *lo que es*, sin niguna perspectiva trascendente. Su despacho oficial está abierto a los campesinos que de todos los puntos de la India llegan a Nueva Delhi a tratar sus problemas directamente con Nehru. Discípulo de Gandhi, profesa una fe ciega en la virtud de la tolerancia. Con el material humano de los campesinos, cuyo buen sentido estima de valor inapreciable, sin filosofías desaforadas, sin alucinaciones que lo precipiten en el delirio de creerse en posesión de remedios para los males del mundo, Nehru tiene confianza en su proyecto de dar una nueva estructura económica, social y política a la enorme masa humana de 380 millones de seres que, distribuidos en 500.000 centros de población, habitan la India.

Anotemos que Tibor Hende no deja en ningún momento de esforzarse por destacar al político indio sobre un fondo universal de mediocridad para afirmarlo en la categoría de los grandes hombres. Su talla de excepción es, a juicio del escritor, lo que le ha proporcionado la adhesión sin reservas de la totalidad de su pueblo, que pronuncia su nombre con respeto y unción casi religiosa. Exponente real de la India, Nehru, en el sentir de Tibor Hende, no necesita recurrir a las maquiavélicas artimañas y a los claroscuros de la dialéctica diplomática. En sus palabras resplandecen de ordinario la honestidad intelectual, la sinceridad y la rectitud moral. Y estas notas, desusadas en la política, desarman a sus adversarios, tanto, que obligan a los occidentales a deformarlas.

Sea lo que sea, responda la información de Tibor Hende a la estricta verdad o esté adulterada por las reacciones inmediatas que dan lugar a los estados de ánimo, el ámbito de la Historia universal se ensancha con la incorporación de los pueblos asiáticos. El fakir y el domador de serpientes, los maharajaes fabulosos y las castas inferiores están en trance de ceder el paso a la razón liberadora.

Los viejos elefantes sagrados se irán haciendo a los nuevos cornacas. Y el Ganges, para los occidentales, será lo que es: un río como el Sena, el Támesis, el Tíber o el Rhin.

EL CENTENARIO DE GEORGE BERNARD SHAW



Hubiera sido imperdonable no recoger aquí el eco que en todas partes ha tenido el centenario de George Bernard Shaw.

Muchas cosas perdidas, pero no olvidadas, nos trae la rememoración de este hombre excepcional. Cosas perdidas que hay que reconquistar, porque ligado a ellas está, nada menos, que el honor de Europa.

Pocos hombres como este viejo inglés de Irlanda representan ese periodo de la historia contemporánea, que ha sido bien designado con el remoquete de la *belle époque*, siempre que se eliminen de él las estimaciones que ciertos cronistas, atónitos palurdos admiradores de los oropeles europeos, le asignan. La *belle époque*, que el centenario nos hace evocar, es la que permitía la lengua suelta de Bernard Shaw, hermosamente cínica por obra y gracia de la inteligencia.

No nos importan las ideas de Shaw, ni sus obras literarias para justificar la celebración de su centenario. Ciertamente, sobre ellas se levantó el hombre. Pero esto es poco. Tan célebre como Bernard Shaw fué, por ejemplo, Gabriele d'Anunzio, cuya obra, disuelta y resuelta en literatura bastante deleznable, ni siquiera es apta para ejemplarizar negativamente.

Lo válido en Bernard Shaw es su actitud original y el mundo que se la permitió. Habrá quien crea lo contrario, y hasta quien, derivando hacia las zonas de fricción de doctrinas e intereses, pretenda disolverlo en las aguas letales de un agnosticismo amañado o en un doctrinarismo incompatible con su libérrimo espíritu, que ha sido, durante tres cuartos de siglo, el espectáculo más aleccionador de un mundo que parecía haber logrado la victoria de la inteligencia...

Tanto han cambiado las cosas, que a la fidelidad de Bernard Shaw, al postulado intelectual básico de defensa de los fueros de la inteligencia, se le llama crueldad e inhumanidad, y a la no complicidad con las tendencias y proclividades de los débiles, orgullo. Se repite con él la eterna canción de la incompatibilidad de la vida con la claridad de la inteligencia, que no ha dejado de entonarse cada vez que lo humano, purificado de todo lastre, ha brillado en las criaturas de excepción.

Si Shaw es cruel e inhumano y soberbio por su inteligencia, naturalmente, hay que deducir que al otro lado de la trinchera está la humanidad sumisa y humilde por incapacidad. Está el resentimiento. Un resentimiento de filiación niezschana característico de la masa. La vulgaridad contra lo excelente.

Esta es la cuestión que el centenario de Bernard Shaw plantea... No interesa ahora leer de nuevo sus libros, descubrir sus raíces ideológicas o discriminar en su producción, lo que vale y lo que es ganga. Ni menos, claro está, referir otra vez las anécdotas de Shaw, dejándolas en el aire con la intención o el peligro de construir, caricaturescamente, la contrafigura del hombre.

Queden al margen del centenario de Shaw sus anécdotas, sus paradojas, su agnosticismo y su socialismo. Y discurra la evocación del hombre bajo la preocupación de haber existido una época que hizo posible que vivieran, tranquilos con su irritación, geniales deslenguados.

LA POSIBILIDAD DE LA PARTENOGENESIS HUMANA

La totalidad de la prensa del mundo se ha ocupado del caso asombroso de Mónica Jones, nacida en Inglaterra, según confesión de su madre, el año 1945, sin concurso masculino.

La ciencia ha estudiado severamente el sorprendente suceso, sin haberse atrevido a sentar conclusiones definitivas. En general, los médicos y los biólogos no encuentran nada que, de una manera concluyente, se oponga a la partenogénesis humana. Lo único que los detiene, en el caso de Mónica Jones, es la posibilidad de que las pruebas no sean suficientes.

Ocho mujeres inglesas, escogidas entre diecinueve, han sido examinadas con la mayor seriedad, sometiéndolas a unos *tests de partenogénesis*, confeccionados cuidadosamente a la vista de los conocimientos establecidos por la genética. Sólo en el examen de la pequeña Mónica Jones, el supuesto de la identidad de caracteres hereditarios de la madre y la hija que debe acompañar el óvulo femenino fecundado virginalmente, ha sido verificado, hasta el punto de no bastar las pequeñas diferencias observadas para desechar la hipótesis de la generación virginal.

En las especies animales, como es sabido, la partenogénesis espontánea, o provocada, no constituye una rareza incontrolable en las especies normalmente de generación bilateral. Existen, efectivamente, casos de partenogénesis espontánea en algunos animales, si bien no se tiene experiencia de una partenogénesis total en animales superiores, aunque sí abortiva. En lo que se refiere a Mónica Jones, la partenogénesis habría de ser espontánea para que pudiera ser tenida en cuenta en un plano rigurosamente científico.

Según parece, los médicos y biólogos ingleses que han estudiado el sorpren-

(*Pasa a la página siguiente.*)

Las Revistas

EXTRANJERAS

LA NOCION DE DIOS EN LA HISTORIA

La Revue des Lettres Modernes, excelente publicación de París, que viene desarrollando, en sucesivas entregas, trabajos monográficos sobre temas de suma importancia, en su número 24, junio de 1956, inicia la publicación de un largo ensayo de Marie-Magdeleine Davy, bajo el título común de "Dios y el Hombre Moderno". Se inicia el ensayo con La noción de Dios en la Historia.

Los aspectos más sugestivos del estudio de M.-M. Davy son los pasajes referentes al "arquetipo" de Jung y a las ideas evolucionistas del P. Teilhard de Chardin. La posición de Jung y la de los pensadores modernos enlazan y aun ensamblan de un modo que refleja un estado espiritual de época.

Aquí y allá, en diferentes puntos del planeta, apunta la intuición de que la Humanidad actual se encuentra en vísperas de romper los límites, de abrir una puerta a la conciencia. El existencialismo, en su forma atea particularmente, ha tenido la virtud de agotar las posibilidades desde cierta posición del entendimiento humano. Pero todo indica que la incesante búsqueda del hombre encontrará, sin mucha tardanza, nuevos puntos de vista, inéditas (y a la vez viejísimas) actitudes de enfoque. En eso estamos, a nuestro personal juicio, pues no hemos transcrito ideas expresas de la autora del ensayo. Pero, sí, enunciado posiciones implícitas de idéntico sentido:

"...hasta aquí, el hombre ha creído necesario, a menudo, para encontrar a Dios, refugiarse en una especie de margen de la existencia; o bien se ha fundido en la Naturaleza o se ha separado de ella. La actitud del hombre moderno no tiene ya por qué escoger esas vías extremas. Es en el interior de una existencia de reconciliación entre la contemplación y la acción, entre alma y cuerpo, espíritu y materia, donde puede operarse el encuentro con Dios." "Así, para equilibrar y utilizar su excedente de potencia psíquica, la Humanidad no pide nada menos que un salto de intensidad en su gusto de acción, en su afán de buscar, en su goce de crear. Es en este sentido en el que Teilhard de Chardin hace un llamamiento a "una Fe... motriz del Mundo".

"El hombre es el mismo, lo divino es idéntico; únicamente los medios de búsqueda han cambiado..." "Conservemos siempre fijo en el espíritu el viejo texto de Proclus: La comunicación de la llama es la luz divina que se hace presente en lo que es propio para recibirla."

LA ALEGRIA Y LA MUERTE

El libro del buen Amor del Arcipreste de Hita surge en nuestra Edad Media pletórico de vitalidad e ironía.

A pesar de ser el Arcipreste hombre multiforme que «salta de lo cómico a lo trágico, de lo lírico a lo dramático, de lo idílico a lo satírico, en un decir amén», su obra está embargada por la frenética a veces, a veces suave alegría de la vida y del amor.

Es un carnaval de optimismo espontáneo, una parodia constante, entremezclados con moralidades y sesudos consejos, todo ello imbuído de una fuerza mágica que le llena de vitalidad y entusiasmo.

Hay comicidad, filosofía alegre de la vida, consuelo espiritual. Hasta lo religioso llega esta vena.

Sólo canta los gozos, no los dolores, de la Virgen. La Pasión está libre de pena, aunque inundada de ternura. Y hasta en sus penas de amores encuentra pronto olvido, aceptando humorísticamente las desilusiones y buscando nuevas aventuras.

Pero hay un momento que le paraliza. Es la muerte, que, «como mal absoluto, reemplaza poco a poco la alegría».

«El Arcipreste no la acepta, ni se resigna, ni renuncia.»

«El temperamento sensual del Arcipreste no podía olvidar el contraste entre el gozo de los sentidos, los de la carne, y la negativa de la muerte. Por eso exclama: «Muerte, matas la vida, el mundo aborreces.»

«Pero en medio de tan intensa diatriba surge la ironía, amarga al principio, al observar que cuando muere un hombre, sus parientes se preocupan más de la herencia y de las ventajas de la sucesión que del cuerpo y alma del moribundo; que la viuda moza, antes de terminar la misa de requiem, piensa en casarse con otro más rico o más gallardo.»

Tales son las tesis de Eveline Lang, publicadas en la Sección escolar de la «Revista Hispánica Moderna», en su número de abril de 1956.

Es curioso traer a nuestro tiempo este recuerdo, para contrastarlo.

Nuestra época puede caracterizarse por un ansia desenfrenada de placer sin alegría, mientras en lo profundo se asienta la inquietud y el desasosiego.

Como en la época del Arcipreste, la nuestra es materialista, aferrada al goce de los sentidos. Pero aquélla sabe conjugar el erotismo y la religión en la mágica fórmula del buen y del mal amor, aunque en el fondo se ama la vida y las aventuras de la tierra, pues la muerte corta el hilo de la alegría. En nuestra época, ni la alegría, histéricamente buscada, llena; el mundo no acaba de entregar su intranquilidad a Dios, a quien ansía desesperadamente.

Nuestra época, por paradoja, es más espiritual que la del Arcipreste, en muchos aspectos. Se ha aprendido a temer menos la muerte, y muchos la buscan..., porque la muerte no corta ya la alegría. La alegría no pertenece a nuestro mundo, lleno de risas de feria y cinematógrafo.

ESPAÑOLAS

LA OPTICA DEFORMANTE EN VALLE-INCLAN

En la revista «Clavileño» encontramos un artículo de Segura Covarsí, que trata de «Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán». Y al tocar el punto de las farsas y esperpentos, el autor de este trabajo vuelve a referirse a la inevitable y fascinadora cuestión de la peculiar óptica valleinclanesca que deforma la realidad, al modo de los espejos cóncavos y convexos, para obtener efectos de caricatura:

«Se acumulan elementos para deformar la fisonomía humana: los personajes piruetean en el aire, hacen genuflexiones ridículas; se presentarán en escena con el cuello estirado, sus facciones hacen morisquetas, aspavientos, muecas, visajes; *tendrán ojos* revenidos; *la cara podrá ser una gran risa de viruelas o un acopio de lunares rizosos y flamencos...; hay una marcada tendencia por equiparar las fisonomías humanas a los perfiles de aves nocturnas: «cabeza coruja» o «de lechuza», «perfil lechuzo», «ojos de pajarraco».*

«Pero este intento de desdibujar la realidad no se refiere sólo a las cosas animadas, sino que se extiende a las cosas materiales: «Albea el palacio real que acrobático en los mirajes / del lago, da un salto mortal/.» *Se utiliza el cristal de las aguas para que las figuras, al cabriolear en su superficie, se deformen o, al menos, alteren su contextura normal:* «Tiembla invertida en los mirajes de las fuentes su columnata.»

Esta técnica deformativa llega al extremo de alterar lo inmaterial, como el tiempo.

El autor recuerda que alguien dijo que la vida española de finales del siglo XIX, «con levantamientos y asonadas militares, estridentes y cómicas algazaras políticas, basurero periodístico, sociedad de señoritos achulados y de chulos postineros», era propicia a esta óptica valleinclanesca.

No es la primera vez que leemos esto mismo. No es tampoco la primera vez que nos causa igual efecto de artificio y de falsedad. Por ejemplo, es notoriamente inexacto que a finales del siglo XIX español hubiera «asonadas», y menos aún «levantamientos» militares. La sociedad española de entonces, con muchos aspectos ridículos y grotescos, desde luego, no es más propicia a la deformación valleinclanesca que nuestra propia sociedad, cuyo rostro será visto, un día futuro, con el aire caricaturesco que tiene todo pasado no suficientemente lejano para asumir la rígida y distante nobleza de la «historia». Nos parece que es hora de estudiar el esperpento y la deformación óptica de Valle-Inclán con seriedad y hondura. En primer término, relacionando esta imagen literaria con ciertas constantes españolas debidas al contraste del admirable estilo que caracteriza al español, y lo grotesco que surge de la comparación de algunas realidades concretas con aquel estilo. Pero hay más: sería cosa de inquirir acerca de la posibilidad de una visión profunda y mágica de realidad que Valle-Inclán supo captar traduciendo lo real a un plano de misterio. Esto es patente, por ejemplo, en Romance de Lobos. *Esta visión valleinclanesca del mundo tiene una dimensión metafísica o de actitud ante la vida que nos extraña que no haya sido advertida.*

¿CIENCIA ECONOMICA?

En la revista «Arbor», de junio pasado, Ramón Perpiñá ha escrito un artículo sobre «La doctrina formal del orden económico de W. Eucken».

Se entabla una discusión metodológica, se habla de la concepción tipológica ideal y real y se hace, por último, una comparación crítica del sistema de Eucken con la sistemática estructural del autor del artículo.

Nosotros solamente vamos a comentar un aspecto: el de la economía como ciencia.

«La concepción y el método de la ciencia económica están en revisión desde la llamada gran depresión de 1929-32». «Uno de los intentos más profundos y sistemáticos de tal reconstrucción es el que se contiene en la obra de Walter Eucken, fechada en 1940, y todavía ciertamente actual».

«El método de Eucken no sólo no rechaza la filosofía, como aparenta en un principio, sino que desde que empieza a investigar está ya inmerso en una concreta y ambientada sistemática filosófica, apoyándose principalmente en las filosofías que encierran las obras de lógica de los filósofos Lotze, Wundt y Husserl».

El autor hace un documentado estudio del punto de partida de Eucken, de sus vacilaciones filosóficas, que «no le permiten desligarse del error gnoseológico que tiene su método, ni lograr el verdadero realismo al que tiende su intención». «Su afán es el más grande intento para unir el estudio histórico-económico real con el aparato científico-mental».

Intenta fundar una ciencia del hombre, y para ello «forzosamente ha de partir de una concepción del hombre y de su vida, y esto es, quiérase o no, filosofía». Sus vacilaciones para encontrarla alcanzan al realismo, al empirismo, al conceptualismo, al racionalismo, etcétera; es decir, a toda la gama gnoseológica de teorías y puntos de partida. Vamos a ver.

Se habla de fundar una ciencia, se habla de apoyarla en la filosofía, y de ahí surge todo el sistema.

Pero ¿qué se entiende por ciencia? ¿Qué se entiende por filosofía?

La filosofía es una búsqueda de la verdad, del ser, del sentido de las cosas y del hombre. Y su historia bien nos canta las dificultades de la empresa.

La variedad de planteamientos y soluciones es bien notoria. Esto es generalmente admitido, pues tiene la categoría de simple hecho histórico.

¿Qué es ciencia? Los significados que adquiere esta palabra son casi infinitos. De aquí que la dilucidación de este punto sea uno de los problemas más urgentes de nuestro tiempo. Siendo un poco rigurosos, podemos entender por científico todo conocimiento que, estructurado convenientemente, tiene validez general, es comunicable y sirve para aplicaciones útiles. La gran característica del saber científico es la validez general que adquiere y su indefinida fecundidad real.

Las matemáticas reunen estas características, como la física, la química, la astronomía, etc. Se aparecen como las más científicas de las ciencias, por así decir, y de ellas extraemos las características de las ciencias. ¿Se fundan en alguna filosofía?

Que yo sepa, el saber científico es de otro orden que el filosófico y tiene otra raíz, otro grado de validez. Es evidente.

Pero ¿cómo vamos a fundar una ciencia sobre la filosofía, siendo así que cualquiera de los sistemas filosóficos no ha alcanzado validez general nunca (validez similar a la de la física), y, en cambio, para constituir una verdadera ciencia hemos de exigir esa validez? ¿En virtud de qué criterios compulsables por la generalidad de los estudiosos (como ocurre en la matemática, que existen criterios de seguridad racional, utilizables por todos los que se interesen en ello) Eucken parte de las lógicas de Lotze, Wundt y Husserl, y no de la lógica de Stuart Mill o de Russel o de Aristóteles, o de la teoría del conocimiento de Hume, o de Comte, o de Avenarius? ¿Cada ciencia económica construída sobre cada uno de estos sistemas filosóficos, en qué se parecería? ¿Por qué no es legítimo partir de esta filosofía, o de ésta, y sí de aquélla?

¿Por qué una proposición filosófica puede no ser aceptada por la mayoría de los filósofos, y, en cambio, una proposición científica es aceptada por todos los científicos?

¿Con qué seguridad vamos a encontrar proposiciones de una ciencia económica fundada sobre la filosofía, que sean aceptadas por todos los economistas?

La conclusión no es casi necesario sacarla. La ciencia económica como ciencia *del hombre*, que nosotros sabemos muy bien ha de tener métodos diferentes de las ciencias *naturales*, sí ha de tener, en cambio, similar grado de validez y fecundidad que éstas. Siendo evidente que tal grado de validez no es el que alcanzan las proposiciones filosóficas. Hay que reconocer, pues, que la ciencia económica, por ahora, no existe, a causa de utilizar métodos semejantes al de Eucken: partir de la filosofía, sobre la que tan arduo le es a los hombres ponerse de acuerdo. Otros métodos igualmente desafortunados han conducido a resultado idéntico: la no existencia de ciencia económica.

Nosotros sólo apuntamos algo evidente: lo intolerable que se está haciendo el uso y abuso del término ciencia y su falso engarce con la filosofía; la patente confusión entre ciencia de la Naturaleza, ciencia de lo humano y filosofía, siendo, como son, tres órdenes o formas de conocimiento distintos.

Por lo demás, estos intentos de estructurar en *ciencia* un orden tan importante como el económico, nos parecen dignos de alabanza y estímulo. Aunque también nos parecen dignos de cierto rigor.

Al otro lado...

(Viene de la página anterior.)

dente caso, no han tenido en cuenta estos extremos fundamentales. Así, pues, antes de fallar el pleito que el nacimiento unilateral de Mónica Jones suscita, se hace necesario volver sobre el suceso hasta llegar, si es posible, a la demostración indudable de no haber influído en la concepción de la pequeña ninguna circunstancia, bien terapéutica o de otro tipo, que sustituyera al elemento masculino.

De cualquier manera, aparte la posibilidad de la existencia de una superchería, Mónica Jones, a los once años de nacida, constituye una preocupación en el mundo de la ciencia. Si ha sido provocada la concepción de la niña por agentes extraños, nada añadiría a las experiencias de los laboratorios. Pero si ha sido espontánea, las consecuencias para la genética se espera que sean extraordinariamente fértiles.

Entre las opiniones que sobre el parto virginal de la señorita Jones se han hecho públicas, destacaremos la del eminente ginecólogo londinense, doctor Stanley Balfour Lyn, quien en *The Lancet* declara que *todos los datos que los tests suministran coinciden en la posibilidad de un caso de partenogénesis. Debe atenderse no sólo a la pretensión de la madre con toda seriedad, sino que se debe convenir en que no ha sido posible desmentirla.* Y concluye *que sería deseable fuesen publicados los resultados de todos aquellos que se ocupan de esta clase de investigaciones.*

Desde nuestra situación de profanos, descubrimos, o sospechamos, en los problemas que el caso de Mónica Jones plantea, implicaciones naturales que dan a nuestras vidas personales un carácter de sobrecogedor misterio, más allá de todo lo que hasta aquí sabíamos.

R. PEREZ DELGADO

[S]EGUNDA PARTE DEL III FESTIVAL DRAMATICO DE PARIS

E[l] Schauspielhaus, de Bochum, representó dos obras [d]e [gran]cia envergadura moral y metafísica: *Fausto* (pri[m]e[ra] parte), de Goethe, y *El diablo y el buen Dios*, de [S]ar[tr]e. Se trata, en ambas, de la libertad como elemen[to] [am]biente donde —y sólo en él— los destinos humanos [p]u[ed]en realizarse. Se trata de dos presuntuosos: Goetz, [d]ia[bó]lico en sí mismo, y Fausto, diabólicamente sedu[c]id[o]. Porque la libertad, si no se concibe como gracia [re]c[ib]ida de Dios, es siempre la presunción luciferina de [ser ig]ual a Dios. Goetz lo pretende, sublevándose contra [los c]onceptos morales; Fausto lo pretende también, re[belándos]e contra el tiempo y contra los límites del conocer. [P]e[ro] Goethe sabe que Dios es la libertad de su héroe [y la i]luso del tentador de su héroe. Y Sartre, desde el co[mien]zo de su tragedia, está lastrado por el error de creer [q]ue el silencio y la inexistencia de Dios son la libertad [d]e [s]u personaje. Viendo ambas obras, una intuición cer[tera] nos delata dónde radica, «envuelta» en romanticis[mo, la] verdad de Goethe, y dónde, disfrazado de lógica, [la tr]ma sartriano. Es simple: Fausto sufre, cada acción [d]e [s]u voluntad se produce agónicamente, en fin: se [com]promete. Goetz, no. Si practica el mal en modo ab[solu]to es porque así satisface su naturaleza jamás com[pro]metida con afecto alguno, nunca servidora de cos[tum]bres o necesidades. Si de repente decide consagrarse [al b]ien, lo hace con la misma frialdad desligada. No cree [en e]l mal ni en el bien. Se juega a los dados el camino [a se]guir. Pero ¿es posible un hombre sin compromiso? [Y si] lo fuera, ¿su identidad no sería monstruosa? Goetz [n]os revela, así, como un sádico sutil que se contenta [con] sus desviados instintos. No puede erigirse como pa[ra]digma moral. Sartre lo erige, sin embargo. Por otra [par]te, los propósitos de su héroe se dirigen a demostrar [que] un hombre libre puede borrar los límites entre el [bie]n y el mal, y esto quiere demostrarlo por sus efectos. [Cier]tamente, el resultado de su conducta, positiva o ne[gati]va, es el mismo: pernicioso; Goetz virtuoso es tan [ne]fasto como Goetz malvado. Pero ya sabemos que hizo [tram]pas con los dados. Consiguientemente, su bondad [ha] nacido de un engaño. Y es engañosa. Porque está [he]rida de soberbia. Porque es bondad que no quiere [ben]eficiar, sino evidenciarse como inútil y maléfica.

[...] cuando exige de Dios la intervención milagrosa, cuan[do] «sustituye» a Dios en un milagro fingido, es cuando [má]s alto está diciendo su *Non serviam*. Julien Green [pu]ede enseñarle a Sartre que en el silencio de Dios está [la] más profunda vigilancia.

[H]ANS SCHALLA MONTO AMBAS OBRAS con una ma[ni]fiesta voluntad estilizadora —proyecciones en línea [su]stituyendo al decorado, iluminación dirigida—, que [de]be mucho al expresionismo. Hans Messemer se reveló [co]mo intérprete extraordinario de un Mefistófeles perso[na]l, humorístico y atrabiliario, y de un Goetz exacto [en] sus vitales contradicciones.

[A]lemania del Este envió, luego, al Deutsches Theater [de] Berlin, con *Intriga y amor*, de Schiller, subrepticia[me]nte mostrada como precursora de ideales comunistas [y] sin embargo, montada con un lujo fastuoso de corti[na]jes impropios. Y el Theater in der Josefstadt, de Vie[na], con *El irresoluto*, de Hofmannsthal, fué, más tarde, [co]mo el espectro caduco de una sociedad brillante e in[ge]niosa ahogada en valses de Strauss.

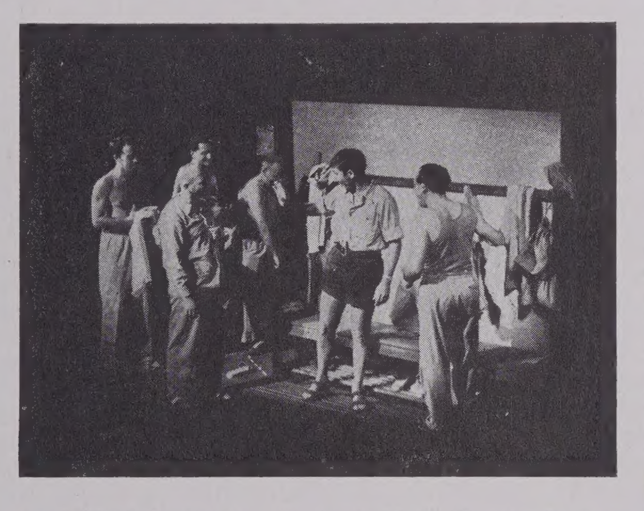
[L]uchino Visconti, dirigiendo a la Compañía Morelli-[St]oppa, de Roma, dió a *La locandiera*, de Goldoni, el [au]téntico carácter que posee y por el cual, no siendo [de] *commedia dell'arte*, mantiene aún su donaire. Goldo[ni] pinta a sus criaturas según las ve reflejadas en un [esp]ejo a pleno sol, y es —su obra lo demuestra— un paso [dad]o desde la mímica al gesto, desde la «marioneta» a [la] complejidad psicológica, es decir, hacia la tercera di[me]nsión del carácter. Y, por ser sólo comienzo y paso, [per]manece elemental, como un espacio suavemente su[ger]ido en el que los colores pasan de uno a otro sin frontera tajante, lo mismo que se está pasando constantemente desde la comedia a la farsa, y al revés, de manera insensible. Las decoraciones que Visconti pintó eran el correlato fiel de esta identidad. Los ocres se entonaban matizadamente, resplandecía el celeste de los cielos italianos en los grises perla de las paredes, reverberaba la ropa blanca tendida, y todo como en un estatismo de siesta que repentinamente se dinamizaba con el rojo, azul, negro, de un fruto, un sombrero o una capa. Pocas veces se ha visto una más delicada armonía cromática, que siendo grabado antiguo era, al par, bodegón. Quizá, en lo que toca a los actores, no existiera el mismo concierto, con excepción de Paolo Stoppa, justo en la *frontera* antes dicha. Pero, si por esto no puedo afirmar que Visconti sea un gran director, su talento como decorador, en cambio, es evidente. Siente con los ojos. Y lo que sintió aquí no era sino la cal, esa cal latina, blanca y animadora, que no estaba presente en los sepias de grabado antiguo o en los grises marinos de paño popular, pero que los estaba alumbrando; porque donde radicaba el más vivo donaire italiano no era en los colores, sino en la luz que preñaba a esos colores, luz encalada junto al Mediterráneo, de celeste córnea infantil. En todos los pueblos del mar nuestro se sabe que la cal alisa. En todos, el día de la fiesta mejor es previamente encalado. En todos, se piensa que dar cal es como abrir las ventanas al mediodía. Esto, tan inefable, latía en la obra de Goldoni. Luchino Visconti lo realzó. Yo diría: Luchino Visconti ayudó a dar a luz.

El Teatro Nacional de Varsovia presentó *Kordian*, del autor romántico Jules Slowacki, influído por Byron y Mickiewicz, y, como éste, defensor de la libertad polaca contra el poder zarista. La obra es típica y abundantemente romántica; confluyen en ella las rebeldías de Schiller y las imaginaciones sobrenaturales de Goethe, la apasionada retórica de Hugo y las actitudes huracanadas del autor de *Manfredo*. Dramatiza las aventuras de Kordian —hombre del corazón y, como Abelardo y Werther, adolescente lírico—, su ansia de vida que le lleva desde el amor al paisaje, a las seducciones del suicidio y, por fin, al sacrificio por la libertad de la patria. En un dinamismo barroco que recuerda a Calderón, cuya obra *La vida es sueño* tradujo Slowacki. *Kordian*, que, como *Los antepasados* de Mickiewicz, representa la lucha de la generación romántica contra el zarismo invasor, no intenta dar una impresión realista de un clima social, sino trasladar al plano mítico las directrices fundamentales de aquel clima. Con figuras alegóricas, situaciones fantásticas y una constante reincidencia retórica propia del tiempo en que fué escrita. Con un modo, en fin, entrecortado en cuadros de diverso *peso* y sin conjunto armónico.

ERWIN AXER LA DIRIGIO auxiliándose con los imprescindibles motivos ambientadores e iluminando cada conjunto de forma ceñida y entre grandes zonas oscuras. La aptitud que más le distinguió fué su sentido plástico, gracias al cual supo imprimir a sus actores una gesticulación, un movimiento románticos que, para bien de la obra, no caían en las languideces que forman la escoria de este estilo.

El Teatro Nacional de Bucarest rindió culto a la sátira con *Una carta perdida*, del más representativo de sus dramaturgos, Ion Luca Caragiale, y *La última hora*, comedia intrascendente de Mihail Sebastian. El excelente profesionalismo de sus actores quedó sofocado por una dirección —y, sobre todo, unos decorados— primosecular y minuciosamente —hasta el mal gusto— realista. El Teatro Nacional de Oslo —con *El pato salvaje*, de Ibsen— se distinguió aún más en sentido negativo. Papel pintado, interiores sin techo, confusión cromática y unos actores siempre de edad excesiva para sus personajes, y, para colmo, bordeando la epilepsia gesticulante, fueron sus características.

«La locandiera», de Goldoni.—Compañía Morelli-Stoppa, de Roma. (Foto Pic.)



«Marchaba por los campos», de Moshe Shamir.—Teatro Hacameri, de Tel-Aviv. (Foto Pic.)

El Teatro de Cámara de Barcelona concibió *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, según un débil romanticismo encuadrado en arqueadas estilizaciones sin empaque. No expresó los ritmos de la obra, dislocó su conjunto interpretativo y, en fin, fallando en la luminotecnia, hizo algo caprichoso, desambientado y torpe, de la obra clásica.

Los servidores, de Ivan Cankar (1876-1918), el más importante entre los prosistas yugoslavos, es obra típicamente socialista que, sin caer en la demagogia, respeta al enemigo —en este caso, el sacerdote católico de la aldea— y denuncia la hipocresía de aquellos que, no velando más que por su bienestar egoísta, se pliegan al más fuerte de cada momento, incapaces de mantener una ideología. Aunque es dramáticamente eficaz, queda fijada en el pasado teatro de tesis e incurre en conclusiones confusas y, a veces, gravemente erróneas; así, al buscar para el hombre un futuro en el que Dios no aliente.

SLAVLO JAN, DIRECTOR del Teatro Dramático Nacional Sloveno de Liubliana, la montó concertando perfectamente todos los elementos. Matizó las luces según la psicología de cada instante, empleó decoraciones seccionadas de un justo realismo modernizado y movió a los actores con maestría, notable, sobre todo, en el acto cuarto, donde, en un café de reducidas proporciones, la multitud se agitaba hasta el alboroto sin que en ningún momento hubiera confusión de masas, manteniéndose siempre el valor pictórico de la composición con verosimilitud...

El centenario del nacimiento de Bernard Shaw fué celebrado por dos Compañías: The Dublin Players —que montó *Cándida*— y el Birmingham Repertory Theatre —que representó *César y Cleopatra*—. Notables actores y directores desacertados.

Otra Compañía inglesa, el Theatre Workshop, de Londres, con una débil adaptación escénica de *El bravo soldado Schweik*, de Hasek, nos mostró su especial manera de popularizar el teatro. Estilización, aquí, dibujada en negro sobre blanco. Humorísticos bocetos así realizados constituían las decoraciones —digamos: las viñetas sustitutas del decorado—, pintadas en un reducido dispositivo girante en medio de una valla blanca y fija. Semejante estilo caracterizaba igualmente al vestuario —uniformes blancos, batas médicas blancas, encajes y plumas de negra coquetería— y hasta a la interpretación, deformada intencionadamente, siempre en tono de farsa y recogiendo la herencia del guiñol y la marioneta. JOAN LITTLEWOOD, directora de este conjunto, ha sabido aplicar escénicamente las orientaciones de Charlot, con quien Maxwell Shaw —el soldado Schweik— tenía semejanzas en la desorbitación paródica del gesto y, sobre todo, en la triste comicidad del tipo. Una interesante experiencia.

Por último, el Teatro Hacameri, de Tel-Aviv, nos ofreció *Marchaba por los campos*, del joven autor judío Moshe Shamir, y *El alma buena de Tsechuan*, de Bertolt Brecht. La primera nos expone la vida colectiva en los *kibutzim*, granjas en las que varias familias comparten el menester, la fatiga y el premio del trabajo cotidiano. Fué montada utilizando la proyección de bocetos, sugerentes de los distintos lugares de acción, y los imprescindibles elementos corpóreos. Sus mejores momentos se cifraron en las escenas cantadas o bailadas, de una cautivadora animación o de una cálida familiaridad.

El alma buena de Tsechuan, montada entre una construcción de juncos y bambúes, es, por su parte, una parábola de inspiración china, inspiración ésta que en la obra de Brecht tiene capital importancia, y que no sólo ha orientado las teorías escénicas del *alejamiento* formuladas por el autor alemán, sino también la temática y hasta la factura de varias de sus obras. La obra, sonrientemente desarrollada y de una poética popularidad, trata de la posibilidad que cabe al hombre de hacer el bien en este mundo. Los dioses chinos concluyen tolerando el egoísmo —como defensa— una vez por mes. Brecht ha mantenido el tono de esta amable fábula china estructurándola en cuadros rápidos, donde, a mi juicio, el elemento de mayor intensidad poética lo constituye la carga de substancia que las materias nobles —el agua, el tabaco, el arroz— adquieren, la substantividad simbólica que el autor consigue proporcionarles. Escrita en lenguaje sencillo y hasta voluntariamente ingenuo, no esquivando las convenciones teatrales, sino, por el contrario, buscándolas, la obra —y he aquí otro factor de su personalidad— corta su transcurso, como en otras de Brecht, con canciones imprevistas que los actores, sobre música de Paul Dessau, cantaban entre irónicos y sarcásticos; recurso éste que Brecht aprendió de John Gay, cuya comedia *La ópera de cuatro cuartos*, construida similarmente, adaptó el alemán no sólo a su lengua, sino también a la novela.

Y ASI CONCLUYO el III Festival Internacional de Arte Dramático de la Ciudad de París.

JUAN GUERRERO ZAMORA

BERLIN. COMENTARIO ATRASADO Y CORTO AL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO

DECEPCION

LOS CORTOMETRAJES SE IMPONEN

Atrasado y corto porque, en realidad, el Festival no merece que se le preste excesiva diligencia informativa ni demasiado espacio. No este Festival concreto, el de Berlín, sino todos, pues mejor o peor organizados, de más o menos altos vuelos, con mayor o menor afluencia de «vedettes», son todos lo mismo: una feria.

Seguramente hacen mucho mal al cine estos Festivales, y, en definitiva, «perjudican» al público, que es el que importa. Pues el público, con ellos y con lo que de ellos se escribe y se cacarea, cree que el cine es precisamente eso, y solamente eso; máxime en un Festival como el de Berlín, de un «democratismo» archisubido, que concedió algunos de sus premios por «sufragio universal», directo...



Fotograma de «Aguaespejo granadino», de Val del Omar



Frente al esqueleto de la Puerta de Brandemburgo—divisoria entre dos mundos en extraña coexistencia—, la pirueta frívola del mal llamado séptimo arte.

Uno no va a abogar porque desaparezcan estos Festivales. Todo lo contrario. Son divertidos y hasta instructivos; uno ve escotes generosos, descubre caras conocidas, bebe líquidos abundantes, es invitado a fiestas más o menos diplomáticas, etc. Hasta puede de ver alguna película de las muchas que se proyectan. Incluso, uno comprende que estos Festivales son ocasión magnífica y necesaria para que los señores productores, distribuidores y empresarios intercambien, compren y vendan sus productos. Pero lo que uno no tolera es que con estas ferias —que constituyen los máximos exponentes del actual y único «tinglado» del cine—se equivoque a un público tan extenso como es el cinematográfico, haciéndole creer que el cine no es más que «eso».

Lo cual no quiere decir que en tales Festivales no se proyecten, a veces, obras de arte cinematográfico o que intentan acercarse a ello, y que incluso sean ellas las que suelen alcanzar algunos premios, sino que el conjunto, el maremágnun total es exponente de la lamentable situación del cine en el mundo; y lo que es más grave: de la inconsciencia que la opinión general tiene respecto de este lamentable estado de cosas.

A fin de cuentas, la conclusión que se saca de estos Festivales es que vivimos unos años en que, a pesar de la proliferación de inventos «técnicos», *no se ha conseguido inventar el cine cinematográfico*. El cine permanece aún, quizá por su «juventud», dando bandazos, sin encontrar su dimensión autónoma.

Es sintomático que en los dos Festivales celebrados este año, Cannes y Berlín, lo mejor, lo más auténtico, lo más próximo al cine cinematográfico, han sido los documentales y cortometrajes. Parece que se van venciendo los prejuicios que los consideraban como obras menores. Todavía en Cannes, sin embargo, se cometió la estupidez de no conceder el Gran Premio a «El Globo Rojo», de Albert Lamorisse, por la sola razón de ser un cortometraje. ¡Como si la bondad y la eficacia de una obra dependieran de su amplitud! Pero, en fin, no conviene ser demasiado impacientes; el hecho de que, además de la obra de Lamorisse, fueran premiados en Cannes los documentales «El Mundo del Silencio», de Cousteau, y «Misterio Picasso», de Clouzot, indica que algo va cambiando, felizmente, en la sensibilidad de los públicos.

También en Berlín, los documentales y cortometrajes dan ejemplo de la validez de los recursos puramente cinematográficos: el documental alemán «No queda sitio para las fieras», realizado por el director del Zoo berlinés; «Los secretos de la estepa», de Disney; «París de noche» (primer premio de cortometrajes, inmerecido, en mi opinión, pues se trata de una fácil «francesada» sobre la vida más o menos frívola de París la *nuit*); «Rhythmetic», del siempre sugestivo McLaren; «Música para niños», también alemán. Respecto al cortometraje presentado por España, «Agua espejo granadino», de José Val del Omar, voy a transcribir alguna de las críticas que sobre él propagaron los diarios berlineses. En el «Der Tagesspiegel»: «La ventaja que ha sacado España con «Agua espejo granadino» no podrá salvarla ningún otro país. Inspirado por el poeta Lorca, el compositor Falla y el filósofo Unamuno, José Val del Omar ha combinado fotografía, montaje y música para plasmar una sinfonía fílmica sobre el tema de la vida de Granada, en que abre caminos completamente nuevos a la interpretación óptica. Como un Schonberg de la cámara, nos trae aquí el descubrimiento de la atonalidad del «film». Copia la fisonomía del paisaje anímico de un pueblo a través de la imagen real de la Naturaleza; juega con agua, polvo y nubes, con luces y sombras, con calma, con silencios, con sonidos chillantes; sacude al espectador y se apodera de él por medio de «schoks»; le sorprende con imágenes siempre nuevas, de expresividad explosiva. Así, surgen a veces fantasmagorías goyescas y visiones de pesadilla, y en ellas se revelan lo «divino» y lo demoníaco del mundo; se revela el caos tras la máscara del orden... A este acontecimiento único no se aproxima nada de todo lo presentado hasta ahora.» A pesar de ello, no obtuvo ningún premio oficial.

¿Y los largometrajes? El jurado y el público repartieron sus galardones a «Invitation to dance«, *otra* comedia musical de Gene Kelly; «Richard III», de nuevo Shakespeare & Laurence Olivier; «Autumnleaves», *psicológica yanqui*; «Trapez», *Gina Lollobrigida* subida a los andamios de un circo; «Mi tío Jacinto», repetición de Pablito; «La sorcière», otra vez, *pero peor*; «Marianne de ma jeunesse»; «The long arm», las luces de Londres y las brumas de Scotland Yard, y también «Pane, amore, e...», otra vez.

Andaba por allí, igualmente, una película de Luis Buñuel, «Cela s'appelle l'aurore», filmada en Francia, pero también, otra vez, un Buñuel irrecognoscible.

En cuanto a la Oficina Católica Internacional del Cine, concedió sus premios a «El soldado desconocido», finlandesa, ya conocida en España, y a «El camino de la vida», película desgraciadamente mejicana: de los peores engendros exhibidos.

Agosto, 1956

GONZALO SAENZ DE BURUAGA

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	100 pesetas
Extranjero	(un año)	4,50 dólares
Países de habla española	(un año)	4,— dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 • Apartado 6076

índice de artes y letras

Hijos de E. Minuesa, S. L.—Ronda de Toledo, 22.—Teléfonos: 27 31 57 - 27 24 63.—MADRID